

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (MEMORIAL)
DO CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

À pele olvidada, uma pesquisa somático-performativa

MARCOS HENRIQUE BATISTA SOUZA

ORIENTADORA: PROF^a. MS^a. LETÍCIA PEREIRA TEIXEIRA
COORIENTADOR: PROF. DR. MARCUS VINÍCIUS MACHADO DE ALMEIDA

RIO DE JANEIRO

2022

MARCOS HENRIQUE BATISTA SOUZA

À pele olvidada, uma pesquisa somático-performativa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em dança.

Orientadora: Prof^a. Ms^a. Letícia Pereira Teixeira

Coorientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

RIO DE JANEIRO

2022

*Dedico este trabalho à minha avó,
Dulcineia (in memoriam), que apoiou,
como pôde, a ousadia desse moleque.*

AGRADECIMENTOS

À minha (grande) família que, através dos pequenos gestos de cada um, conseguiu colaborar com a execução dessa dança que aqui se apresenta. Eu não danço sozinho, danço com todos eles. Aos meus pais, Shirley e Flávio, que moveriam céus e terra se eu pedisse e precisasse. Não precisei! Dancei com o céu e a terra numa horizontalidade apenas possível no plano da arte. Aos meus irmãos - Fabiana, Carol e Alexandre - que, com muito companheirismo, me ensinaram a ser mais leve e alegre, para, assim, fazer as coisas com alegria e leveza.

Ao meu companheiro, Jeferson, que é o meu maior incentivador, e à nova família que ganhei através de você. No palco do seu coração estarei sempre em cartaz. E você no meu.

Aos meus amigos da Universidade Federal do Rio de Janeiro que aceitaram estar sob o jugo desse meticuloso coreógrafo na feitura dos trabalhos em grupo. Parabéns pela coragem de gostarem de mim. Principalmente, Larissa Freitas e Geisa Santos. À Mariana Costa pela constante disponibilidade nas investigações práticas dessa pesquisa. A Carlos Assis (Keki) e Aline Oliveira (CoStela) pela generosidade de dançar com a câmera do outro lado da lente, fazendo essa coreografia comigo. À Tailana Rani que me incentivou nos meus primeiros passos. De aluno, bailarino, coreógrafo e diretor, transformamos nossa relação numa fita de Möebius e nem sei mais o que cada um é do outro. Acho que apenas parceiros de dança. A todos os meus amigos - de danças pretéritas e presentes.

Aos professores do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Graças a essa diversidade, hoje, danço e escrevo sobre ela nesta pesquisa.

À Mabel Botelli que me fez acreditar na minha escrita dançante.

Ao meu co-orientador, Marcus Almeida, que me ensinou muito sobre diversidade. Apesar de estarmos pouco juntos, você orientou essa pesquisa com seu modo de ser e de fazer. Sua singularidade inspira minhas escolhas.

Especialmente à minha orientadora, Letícia Teixeira. Parceira incansável, acompanhou cada passo dessa pesquisa de perto sempre orientando (mostrando o caminho do Oriente, onde o sol nasce) as minhas escolhas. Que toda a minúcia das suas pontuações transpareça ao longo da obra deste coreógrafo. Agora assumo meu lugar de coreógrafo graças a você ter me dito que eu era. Também assumo meu lugar como artista que criou uma obra de arte, graças a você ter me dito que eu podia. Muita gratidão por suas palavras.

RESUMO:

SOUZA, Marcos Henrique Batista. **À Pele Olvidada, Uma Pesquisa Somático-Performativa**. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Arte Corporal, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Utilizando a Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2018), empreendeu-se uma pesquisa dividida em quatro etapas de acordo como são trabalhados os Parâmetros do Corpo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2006; 2012). Embasada no Parâmetro Movimento, a primeira fase contava com a exploração das partes do corpo (da pele) com objetos sensoriais que a despertassem de seu estado olvidado. Estas experiências foram gravadas e retomadas na segunda fase em que, assistindo aos vídeos, foram elencadas sequências de movimentos e formas corporais para uma exploração espacial e formal aplicando os agentes de variação dos parâmetros Espaço e Forma. Na terceira fase de laboratórios, a partir da ideia de energia do parâmetro Dinâmica, as ações corporais elencadas foram encadeadas num drama energético, criando um roteiro com cinco cenas. Por último, a partir das ideias do parâmetro Tempo, se deram os laboratórios de vídeo para o desenvolvimento do *storyboard* para a criação do videodança. A questão principal levantada foi: O que é possível descobrir sobre a pele através de um processo de criação em dança? A pesquisa foi motivada pela necessidade de defender a possibilidade de criar dança a partir dela mesma, utilizando uma experiência de uma aula de dança para projetar um processo de criação e, a partir dele, construir dança em múltiplos formatos (videodança, escrita dançante). Tal processo, buscou enfatizar o carecimento de um olhar mais sensível para o próprio corpo que ficou com a experiência de movimento reduzida devido ao isolamento adotado em razão da pandemia de COVID-19. Desse processo de criação, chegou-se a cinco entendimentos da pele: a pele como camada, como superfície, como entre, como invólucro e como cérebro externado. Com isso, criou-se o videodança intitulado “À Pele Olvidada” que busca apresentar de forma artística as experiências e descobertas sobre/da pele neste processo de criação.

Palavras-chaves: Abordagem Somático-Performativa; Fundamentos da Dança; Esquema Corporal; Pele; Videodança.

SUMÁRIO:

Apresentação:	7
I - O MOVIMENTO:	16
SOMA = CORPO + MENTE (SENSIBILIDADE + INTELIGÊNCIA)	17
A DANÇA, SÃO MUITAS	24
EU DANÇO SIMPLES, NÃO ENFEITO	30
II - O ESPAÇO:	36
SOMA/ESPAÇO	37
ONTOLOGIA = ECOLOGIA	42
PERFORMANCE COMO ANTI-MÉTODO	45
III - A ENERGIA:	51
A ALMA DE UMA AÇÃO CORPORAL (MENTAL/FÍSICA) É SUA ENERGIA	52
AH, MEU AMIGO, NEM NO OVO O PINTO ESTÁ INTACTO	56
PRA MEU GOSTO O MOVIMENTO NÃO PRECISA SIGNIFICAR - É SÓ ENTOAR	62
IV - O TEMPO:	66
SOMA/ESPAÇOTEMPO	67
VARIAÇÕES RÍTMICAS = VARIAÇÕES DINÂMICAS	70
DANÇA É TUDO AQUILO QUE DISSEMOS QUE NÃO ERA	72
Considerações Finais:	75
Ficha Técnica:	77
Sinopse	78
<i>Storyboard</i>	78
Referências Bibliográficas:	85

APRESENTAÇÃO:

Este memorial tem por tema o desenvolvimento da pesquisa “*À pele olvidada, uma pesquisa somático-performativa*”. Para tanto, precisarei falar em primeira pessoa e, também, da minha relação com a dança, que começou muito cedo e antes mesmo das academias de dança. Minha família tem inúmeros relatos de minhas danças, ainda pequeno, nas festas de famílias, dançando músicas de axé típicas da época - sou da década de 1990 - com uma toalha na cabeça segurando nas paredes da casa mexendo os quadris e joelhos. É óbvio que não me lembro disso, mas todos já me conheciam como Marquinhos, o dançarino.

Daí continuava dançando com amigos do meu bairro, na rua mesmo, as coreografias de cantores que gostávamos até chegar a puberdade, quando fui me tornando a pessoa tímida que hoje ainda sou. Mas foi o período que encontrei a dança na igreja. Acredito que por conta do bairro onde morava não ter nenhum outro lugar onde nós, crianças e adolescentes, pudessemos ter algum contato com arte, todos se encaminhavam para a igreja, onde podíamos aprender instrumentos musicais, participar do coral ou fazer dança, que era o meu caso.

Com onze anos eu ingressei no grupo coreográfico de uma igreja cristã local (Assembléia de Deus no Bairro Ipiranga, Nova Iguaçu). Éramos cerca de doze crianças e adolescentes entre dez e quinze anos com todas meninas, exceto por mim. A dança nessa igreja acontecia assim: uma das meninas, a mais velha, ensinava aos participantes do grupo os gestos que deveríamos fazer. Não tínhamos conhecimento de dança e preparação corporal. Os encontros aconteciam uma vez na semana e a líder do grupo ensinava os passos que ela tinha estabelecido para dançarmos a música. E só! No dia da apresentação, colocávamos nossos uniformes e dançávamos a música, fazendo quase que uma mímica ou pantomima do que o intérprete cantava.

Fiquei quatro anos reproduzindo esse modelo até que com quinze anos fui escolhido para ser o novo líder do grupo e criador das coreografias. A partir de então procurei academias de dança com bolsas para rapazes, já que não teria como pagá-las. Frequentava até certo tempo um local e outro, mas nunca consegui manter um trabalho de continuidade, já que sempre tinha algum percalço no caminho, principalmente, falta de dinheiro para frequentar as aulas, o que ocasionava perda da bolsa. Frequentei academias em Nova Iguaçu, onde morava e Seropédica, onde estudava. Passei por balé, jazz e dança contemporânea.

Com essa última, tive uma relação especial e comecei a aplicar o que vinha aprendendo nessas aulas nas coreografias da igreja, que agora, era o responsável por criar. Passei, então, a

introduzir principalmente uma narrativa independente da música tocada, planejando movimentos que não necessariamente representavam o que o intérprete cantava. Este foi um pequeno passo, porém, mudou drasticamente o trabalho que vinha sendo feito, o que acarretou muitos bons retornos por parte das pessoas que assistiam e me motivou a continuar na trilha da dança.

No mesmo período, estava no Ensino Médio e me preparava para o ENEM¹. A princípio, estava dividido entre seguir a carreira militar, como meu pai - pois, na época, queria agradá-lo -, a carreira de professor de biologia ou filosofia; e, ainda, a de profissional da dança. Com o tempo, deixei de querer agradar meu pai e larguei a primeira opção. Depois, refleti que talvez meu gosto por filosofia e biologia vinham mais por admirar os professores que tive dessas disciplinas, do que propriamente dos conteúdos e da carreira. Então, fiquei com a opção de fazer dança.

Busquei onde fazer dança no Rio de Janeiro e encontrei a Universidade Federal do Rio de Janeiro, com seus três cursos de dança e pelo que li na época, me interessei particularmente pelo curso de Bacharelado em Dança, que necessitava de um Teste de Habilidade Específica (THE). E o prazo para inscrição estava muito próximo. Em 2013, quando estava no terceiro ano do Ensino Médio, estava inscrito no ENEM, mas, por esquecimento, perdi o prazo de inscrição do THE. Não pude entrar no curso, mesmo com minha nota razoável na prova e não quis tentar nenhum dos outros dois - o de Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança, que não precisam de THE. No ano seguinte, me inscrevi no ENEM novamente e consegui me inscrever no THE. Mas, nesse período, já havia abandonado a igreja por divergência de pensamento com os outros cristãos, portanto, não estava mais dançando lá. Também não estava escrito regularmente em nenhuma academia de dança. No THE recebi a resposta de “não apto”, o que me desmotivou grandemente e pensei na possibilidade de fazer outra coisa, já que minha nova nota no ENEM foi competente, o que me permitiria entrar em outro curso.

Mas mesmo assim não quis. Queria o curso de bacharelado em dança na UFRJ. Estava determinado a isso. No ano seguinte me inscrevi no ENEM novamente e procurei uma academia de dança. Fui procurar um emprego e consegui pagar essa academia de dança. No THE de 2015, finalmente recebi a resposta que queria: “apto”. Mais uma vez tirei uma boa nota no ENEM e com isso pude ingressar, no ano seguinte, no presente curso. Assim que entrei, tive o impacto que acho que a grande maioria de nós tem, de que dança não era só o que eu conhecia até antes

¹ Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), atual avaliação necessária para ingresso na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

de entrar. Fui apresentado quase que a um novo planeta, com atmosfera, clima, fauna e flora totalmente novas e desconhecidas por mim.

De cara, me interessei pela organização dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, que conheci através da disciplina de Técnica Geral com a prof^ª. Ms^ª. Vanessa Tozetto. Também me interessei pela abordagem da Metodologia de Angel Vianna através da disciplina de Corporeidade, com a prof^ª. Ms^ª. Letícia Teixeira. E, ainda, um pouco depois, me interessei pelo Sistema Laban/Bartenieff, através da disciplina de Técnica da Dança A - Movimento, prof^ª. Ms^ª. Luar Maria. Essas três passaram a ser minhas principais fontes de entendimento e abordagem da dança.

Lembro bem que na Semana de Acolhimento da Escola de Educação Física e Desportos de 2016.1 - período que ingressei no curso - assisti a três memoriais que me marcaram muito e dali já comecei a me preocupar e planejar esse TCC que agora você lê. Tive a ideia de comprar um caderno de anotações e torná-lo um diário de bordo que me auxiliasse no que escrever no final do curso para o Trabalho de Conclusão de Curso. Escrevia nele questões sobre a dança que levantava a partir do que lia, praticava e assistia.

No ano seguinte ao meu ingresso no curso, ganhei uma bolsa no Centro de Artes Nós da Dança (CAND), sob a direção de Regina Sauer. Lá tive a oportunidade de experimentar dança como nunca antes, com professores eminentes de cada estilo de dança, com carga horária extensa, nível avançado e um trabalho de continuidade. Passei por jazz, dança moderna e balé clássico. Depois de um tempo, um professor me concedeu uma bolsa na Academia de Ballet Marilda Flores (ABMF), onde pude experimentar pela primeira vez como era uma aula de balé no nível avançado. O professor, Wanderson Freitas, ex-bailarino da Cia de Ballet da Cidade de Niterói, me ensinou técnica de balé específica para homens.

Durante o mesmo período, tive oportunidade de aplicar o que aprendia, o que me ocasionou a possibilidade de estudar o movimento sob outra perspectiva - pois dar aula é também uma maneira de estudar. E desse modo, conseguia compartilhar as minhas questões sobre dança com outras pessoas e vê-las trabalharem, o que fomentava em muito minhas pesquisas.

A primeira oportunidade que tive foi em 2018, quando atuei como monitor de um dos módulos do II Curso Livre de Artes Integradas da UFRJ, sob a supervisão da prof^ª. Ms^ª. Luciana Liege. O módulo que lecionei foi “Introdução à Dança Contemporânea: o Sistema Laban/Bartenieff e os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp” criado por mim e aprovado por Liege. Ao longo de vinte aulas de duas horas, apresentei para os alunos do curso uma primeira chegada para muitos do que entendia por dança contemporânea, através de vivências

práticas dos Fundamentos da Dança e do Sistema Laban/Bartenieff que aprendi no curso; e algumas discussões teóricas com base na conceituação de dança contemporânea de Thereza Rocha presente no livro “O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres” (2016).

No mesmo ano, fui chamado para dar aula numa academia de dança em Nova Iguaçu nos estilos jazz, balé e dança contemporânea. Também pude estudar bastante na prática de dar aulas, planejando, aplicando e observando. Ainda, fui chamado para ser monitor das oficinas de dança do Programa Novo Mais Educação numa escola municipal do Rio de Janeiro, também em 2018. Lá, consegui aplicar meu entendimento de dança e experimentar meus planos e ideias de aula.

Essa experiência pré-ingresso no curso e as vivências que tive ao longo da graduação são importantes de serem elencadas pois ajudam a contextualizar o sujeito que aqui se presta a teorizar nesta pesquisa somático-performativa. Essa é uma pesquisa em dança. Dança para mim é, fazendo eco à voz de Thereza Rocha, um estado de sensibilidade, é arte. (2016, p. 104) Como, então, fazer uma pesquisa em estado de arte? Nos limites das pesquisas acadêmicas mais rígidas torna-se uma dificuldade pesquisar em estado de arte. Por isso, fiz a opção de ir em busca de uma pesquisa somático-performativa tomando como referenciais teóricos autores que pensam a pesquisa em dança em moldes mais fluidos, como Ciane Fernandes (2018; 2006), Thereza Rocha (2016), Marcus Almeida (2004; 2006), Letícia Teixeira (2019) e alguns outros.

Isso implica aceitar algumas diferenças entre a pesquisa que se apresentará às formas das pesquisas acadêmicas mais rígidas: a) a pressuposição da existência de máximas não-lineares, circulares e até rizomática - isto é, a lógica clássica e os procedimentos científicos e *cientifizantes* não são os únicos possíveis de serem elencados - abrindo mão da lógica da probabilidade em favor da lógica das possibilidades (*ibid.*, p. 22); b) o entendimento de que classificações e taxonomias são dispensáveis, às vezes, portanto, “nenhum apetite classificatório será atendido, antes denunciado, permitindo-nos observar o quanto a vontade de classificação vem quase sempre acompanhada de uma violência.” (*ibid.*, p. 116) Deixemos o trabalho de taxonomia para os biólogos. Aqui, nos ateremos ao trabalho de compor poéticas em dança. E isso serve para nós, intérpretes-criadores, assumirmos nosso lugar de compositores de poéticas em dança e não seguidores de formatações e análises dados de antemão. (*ibid.*, p. 31); c) aceitar que os saberes são plurais. Sendo assim, o processo desta pesquisa gerou conhecimento. Mas esse conhecimento é um saber em dança. Saber em dança é a capacidade de fazer conexões, o Making Connections de Peggy Hackney (2002), ao movimentar o corpo; os insights e reflexões que surgem ao experienciar sensivelmente o movimento. Aqui partilho

esse saber, essas conexões. Com isso, quero dizer que nem tudo que for elencado - os conceitos e discussões teóricas - será explicado, porque mais importa a ponte entre esses conceitos do que esclarecê-los.

Nesta pesquisa em dança, busco exercitar o entendimento de que teoria e prática da dança não estão separadas. Se concordamos mais uma vez com Rocha que

Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro. (2016, p. 31)

Então, estaremos afirmando que está em jogo num processo de criação o que o/s intérprete/s-criador/es entendem que a dança seja e o que ele/s acredita/m que ela deva ser. Pratica-se um pensamento de dança sempre. (*ibid.*, p. 30) Com isso, compreendemos que pensamento e movimento são trabalhados numa sala de ensaio: “Não existe técnica sem conceito. Do mesmo modo, não existe uma pura prática da dança.” (*ibid.*, p. 52) Por isso, a partilha aqui feita será da técnica (corpo) que foi construída ao longo do processo de criação junto à obra e os pensamento e conceitos que fundamentaram tal construção, evidenciando que teoria/prática da dança são faces da mesma moeda. Esse é um sistema circular que será trabalhado ao longo da pesquisa: o que penso sobre a dança fundamenta minha prática de dança e o que experiencio nesta prática afeta o que penso e teorizo sobre a dança.

Minhas primeiras questões com a dança - ou seja, o que acreditava que ela é e deveria ser - surgiram ao longo da graduação. Lembro-me de me incomodar com os processos de criação de trabalhos em grupo. Nos reuníamos para criar um trabalho e ninguém queria levantar para experimentar nada. Os trabalhos eram criados, sentados, com todo mundo falando de suas ideias e depois disso criava-se um roteiro. Dentro desse roteiro, cada um movia-se como queria e não havia nenhuma preocupação com o impulso do movimento: o que levava o corpo a se mover, o *Antrieb* (FERNANDES, 2018) da teoria de Rudolf Laban. Mais importava a ideia do que o movimento executado. Este, era um suporte para carregar a ideia da coreografia - que vinha em primeiro lugar. Uma tal de dança de conceito ou de ideias, que deveria passar uma mensagem ou manifestar um ponto de vista. Achava tal procedimento inadequado e sempre tentei defender meu ponto de vista de que deveríamos experimentar alguns movimentos e criar a partir deles. Sem sucesso, algumas vezes - terminava calado e aceitando. Mas conforme meus estudos em dança vinham se aprofundando, encontrei com Deleuze e Guattari no livro “*O que é filosofia?*” em que afirmavam que é impossível corporificar um conceito. Se dança é corpo e

não tem como corporificar um conceito, para mim, não fazia sentido tentar criar uma dança de conceito (ou dança conceitual, ou dança de ideias). Se a questão era falar de um conceito não seria mais fácil escrever e entregar a cada um que assistisse as ideias sobre o conceito? Ou, então, dar uma palestra sobre suas ideias? A mensagem seria passada de uma maneira mais clara e objetiva, se a proposta fosse essa. Para mim, todo o trabalho em dança não pode ficar escravo a ser suporte da narrativa de uma ideia ou conceito. Como afirmam Deleuze e Guattari, o conceito é a matéria-prima da filosofia. À dança, cabe outra materialidade: que para mim, é o movimento. Afinal, segundo o mesmo livro, dança/movimento pertence ao campo artístico, e arte não se conceitua, pois ela é *afetado* – surge por *afectos*.

Achei aí a minha questão, o que me interessava pesquisar: o que é a matéria-prima da dança? Decidi voltar-me ao caderno de anotações que comecei a escrever no começo do curso, já que o objetivo do mesmo era exatamente esse. Lendo-o integralmente, identifiquei muitas questões, relatos de experiência e ideias que poderiam ser aprofundadas. Observei que recorrentemente falava de pele, de uma terceira margem do rio, de um lugar-entre, de ser mediador e menos extremista. Me peguei interessado por esses temas, mas encontrei o desafio de não cair na armadilha de tratar em dança de questões conceituais. Queria que essa fosse uma questão de dança, que só pudesse ser tratada com movimento.

Encontrei um relato de experiência deste caderno onde narrava uma experiência com a pele em um dia que fui para a aula de balé com uma camisa de malha de manga longa, cobrindo os braços. Nessa aula, o professor elogiou bastante a maneira com que conduzi os braços ao longo da aula, dizendo que estava muito elegante - o que não era comum, pois ele me acusava de, às vezes, “esquecer” dos braços. Fiquei me perguntando o porquê do meu desempenho ter sido diferente nessa aula e percebi que tinha relação com a sensação de contorno que senti com a camisa de manga longa. Com essa leve pressão das mangas da camisa contra a pele, parece que senti meus braços mais presentes no meu esquema corporal e, com isso, não “esqueci” deles, tendo “acesa” sua presença na minha propriocepção na hora de me mover.

Outro relato que encontrei foi o do processo de criação de um solo para a disciplina de Técnica da Dança D - Dinâmica, ministrada na época pela prof^a. Ms^a. Patrícia Pereira. Esta sugeriu que desenvolvêssemos um trabalho com enfoque numa das oito ações básicas. Escolhi a ação de deslizar e, inspirado por uma fotografia de Man Ray - “Anatomy” -, desenvolvi esse trabalho pesquisando o deslizar das mãos no músculo platíma na mesma posição da modelo da fotografia.



MAN RAY. **Anatomy**. 1930. Disponível em:< <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/8263230632>>.

Acesso em 28 de mai. 2021.

Esse trabalho foi um dos meus preferidos dos que já desenvolvi ao longo do curso, me levando para um lugar bem incomum. Acredito que por ter usado como enfoque uma parte do corpo incomum. Então, decidi, também, que queria utilizar as partes da pele menos usuais, como aquele espaço de pele atrás das orelhas, as axilas, a pele da coxofemoral, a região entre as nádegas, atrás dos joelhos - partes do corpo que costumam estar tão tensas ou esquecidas por não serem tocadas.

Com base nessas experiências, decidi, a partir da primeira, que teria a sensação de pressão na pele como tema para esse memorial. Para mim, a pele está diretamente relacionada com as questões do “entre” que vinham me interessando, pois a pele é o órgão entre o mundo interno e o externo. A pele *é* entre. E pensei, a partir da segunda experiência, em escolher esses espaços menos comuns da pele.

Na disciplina de Metodologia da Pesquisa em Dança (MPD), desenvolvi o pré-projeto deste memorial, utilizando a Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2018). Voltando ao meu diário de bordo que já mencionei, observei que escrevia nele “provocações, delírios, reflexões, insights e anseios” (BRAS, 2012, p. 6) sobre a dança contemporânea. As questões do diário giravam em torno de temas em comum. Então, os agrupei em 12 assuntos: os parâmetros do corpo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (TOZETTO, s/d; LIMA, 2012; MOTTA, 2006) que são Movimento, Espaço/Forma², Dinâmica e Tempo; os

² No estudo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, os parâmetros Espaço e Forma são abordados juntos como será explicitado no texto 4. SOMA/ESPAÇO.

elementos que fazem parte do discurso da dança-espetáculo, a saber, Figurino, Cenário, Iluminação e Sonoplastia; e, ainda, questões conceituais que fundamentaram minha ideias de Processo de criação, Apreciação Estética, Metodologia e a própria Dança Contemporânea. Organizei-as em quatro grupos, pois, intuitivamente, ao longo do processo, passei a considerá-los temas afins. Esses grupos são: O Movimento (Movimento - Figurino - Processos De Criação); o Espaço (Espaço/Forma - Cenário - Metodologia); a Energia (Dinâmica - Iluminação - Apreciação Estética); e o Tempo (Tempo - Sonoplastia - Dança Contemporânea).

Não conseguiria escrever esse trabalho de maneira linear como se espera numa pesquisa acadêmica clássica. Concordando outra vez com Rocha, que propõe pensar que “Se a composição instantânea da vida é bagunçada, se não há uma perspectiva privilegiada (régia) a partir da qual a vida possa ser observada, porque não podemos fazer assim também na arte?” (2016, p. 56-57) E também na escrita sobre/da arte? Nenhum desses pontos se sucederam um depois do outro. As reflexões aconteciam em simultâneo, como acontece na vida. “Assim, o processo criativo e o processo de pesquisa se encontraram em termos de um princípio organizador dinâmico autônomo, que emergiu da/na pulsação viva da pesquisa.” (FERNANDES, 2018, p. 38) Portanto, a partir dos laboratórios de experimentação um princípio organizador surgiu. A prática determinou o percurso da pesquisa como será explicitado ao longo desta escrita.

Na primeira etapa de laboratórios, questões com o figurino e a própria fundamentação do que eu considerava um processo de criação e sua configuração foram as primeiras “provocações, delírios, reflexões, insights e anseios” (BRAS, 2012, p. 6) que surgiram. Observando isso, criei o primeiro grupo que foi o do Movimento, começando pelos laboratórios inspirados no parâmetro Movimento dos Fundamentos da Dança, passando por um dos elementos da montagem da obra - o figurino - seguido das primeiras inquietações ao longo de um tema - processo de criação em dança.

Esse princípio organizador que surgiu na própria pesquisa serviu de base para os outros grupos que passaram a ser arranjados de modo correlato: a) começando por uma das fases de laboratório, b) seguido de uma discussão acerca de um dos elementos da composição da obra e c) terminando numa inquietação sobre a própria fundamentação teórica que elenquei. O grupo Movimento está assim formatado porque o primeiro laboratório diz respeito ao corpo em movimento (os laboratórios inspirados no parâmetro Movimento), à roupa que veste este corpo em movimento (figurino) e ao que move o pensamento sobre a própria ideia de processo de criação.

O grupo Espaço comporta os laboratórios em que o corpo em movimento se percebe imerso no espaço/tempo que o cerca (inspirados nos parâmetros Espaço/Forma dos Fundamentos da Dança) e, desta forma, começa a fazer considerações sobre *onde* performará (cenário) e a configuração e disposição dos componentes da pesquisa (metodologia).

O seguinte grupo, a Energia, se configura por laboratórios em que se busca a conexão e manipulação da energia ou impulso de movimento que nos move, o *Antrieb* de Laban (inspirado no parâmetro Dinâmica). Também por considerações acerca dos efeitos estéticos e manipulação de energia do espectador (apreciação estética) por meio da escolha da(s) luz(es) e da(s) cor(es) (iluminação).

E, por último, o grupo Tempo conta com considerações referentes à duração do movimento (laboratórios do parâmetro Tempo), à sonoridade presente na obra (sonoplastia) e ao tempo presente em que vivemos e à dança que fazemos (Dança Contemporânea).

“*Eu estou compartilhando com vocês meus estudos, não a verdade.*”³
(Bonnie Bainbridge Cohen)

I - O MOVIMENTO:

Esta primeira seção comporta os textos sobre as questões que surgiram a partir da primeira fase dos laboratórios. No primeiro deles, verso sobre a concepção do primeiro laboratório, surgido através de inquietações vindas majoritariamente das experiências que tive na disciplina de Introdução aos Estudos da Corporeidade e o processo de criação em dança que comecei a elaborar a partir dela. No mesmo texto, apresento uma conceituação de corpo integrado (*soma*) para diferenciar da ideia de corpo que se tem cotidianamente e que utilizarei ao longo da pesquisa.

Depois, escrevo sobre como os materiais que surgiram nessa primeira fase de laboratórios - movimentos, sensações e pensamentos - ajudaram na composição da obra, principalmente nas ideias sobre a criação do figurino. Ainda, apresento uma conceituação de dança para defender o porquê de acreditar que uma pesquisa em dança deva ser feita de tal maneira: contra a homogeneização, em favor da *faberdiversidade* (ALMEIDA, 2006).

E, por último, a partir do que vivenciei, senti e refleti, escrevo sobre a noção de processo de criação presente na construção desta pesquisa em paralelo a apresentação de uma conceituação de movimento a partir dos estudos dos Fundamentos da Dança. Se corpo para mim é *soma* e dança é o lugar da afirmação da diversidade de moveres, o processo de criação deve levar em conta esse *movimento* que venha da diferença, *movimento* que transforma. Portanto, a poética em jogo neste processo é a do movimento autêntico.

³ Do original “I’m sharing with you my studies, not the truth.” Disponível em: <<https://www.facebook.com/BonnieBainbridgeCohen/posts/pfbid0tT2ktkEYgirChthtvAy8i4oT4DoNNjduXGV oQN7vt3JsFXMT4te7wEGjNQVDSwTI>> . Acesso em: 3 de jul. 2022. Tradução do autor.

SOMA = Corpo + Mente (sensibilidade + inteligência)

“A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.”⁴

(Klauss Vianna)

Ao ingressar no curso de Bacharelado em Dança, uma das primeiras disciplinas que tive foi “Introdução aos Estudos da Corporeidade” que, na época, era ministrada pela professora Ms.^a Letícia Teixeira. Me interessei particularmente pela estrutura da aula que consistia, basicamente, de sensibilização (com um autotoque, toque de um outro colega ou uso de um objeto) numa parte do corpo; seguido de um momento de improvisação a partir de diversos estímulos (como a sensação que ficou da sensibilização feita, uso de imagens e proposições em dupla ou grupos).

No momento da improvisação, percebia que, com o corpo sensibilizado, saía dos modismos e percursos de movimento rotineiros: os vícios de movimentação que todos temos. E trilhava caminhos novos - que muitas vezes me surpreendiam e me tiravam de minha zona de conforto. Interessado nessa estrutura de aula, me apropriei dela e tornei-a um processo de criação coreográfico pessoal que consistia em sensibilização seguida de improvisação e passei a criar os trabalhos que desenvolvia ao longo do curso deste modo. Obviamente, fui apresentado a vários outros processos de criação pelos professores em outras disciplinas, mas sempre que podia, me utilizava deste.

Com o tempo, fui percebendo que tentar evocar na memória os movimentos feitos na improvisação nem sempre funcionava. Então, decidi utilizar uma câmera para filmar as improvisações. Essa maneira me permitiu ver os movimentos que fazia com o corpo sensibilizado. Além disso, pude assistir alguns outros movimentos menores - ajustes corporais - muito interessantes, mas que não eram marcados na memória e que sem a câmera eu não teria acesso. Passei a ter um processo de criação, agora, com três momentos: a) sensibilização, b) improvisação com filmagem e c) composição com os movimentos elencados a partir da filmagem.

Com as leituras que tive ao longo do curso, descobri que outros intérpretes-criadores utilizavam essa maneira de estruturar trabalhos coreográficos e foi com Ciane Fernandes que

⁴ VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005. P. 32.

achei um protocolo bem parecido onde, a partir dos seus estudos de Movimento Autêntico⁵ de Mary Whitehouse, começou a substituir a presença da testemunha, muito comum nessa prática, por uma câmera para se sentir mais à vontade e ousar fazer movimentos que não faria se estivesse sendo observada.

Nessas pesquisas, também encontrei um texto de Marcus Vinícius M. de Almeida em que ele escreve sobre esquema corporal e sua capacidade de afetação pelas vias da sensopercepção. Esquema corporal é a representação que temos de nós mesmos no nosso sistema neurológico. Nascermos “sem corpo”, pois não o entendemos e não o dominamos (ALMEIDA, 2004, pp. 19-34). A partir dos estímulos diversos que vamos recebendo pelas três vias da sensopercepção que começaremos a formar nosso esquema corporal. Ou seja, a “estruturação do esquema corporal depende da relação com o mundo”. (*ibid.*, *idem.*) E continuamente vai se formando durante o desenvolvimento do sistema nervoso. Quanto mais jovem, maior a capacidade adaptativa e mutacional de nosso esquema corporal. Mas mesmo mais velhos, o esquema corporal ainda vai sendo afetado e vai se transformando. Os estímulos chegam a nós pelas vias da sensopercepção. Se, segundo Botelli (1997), sensação é o processo e o resultado do registro da realidade através dos sentidos; e percepção é a estrutura complexa onde se integram os resultados dos registros sensoriais; sensopercepção, então,

é a capacidade de captação de estímulos a partir de sentidos receptores exteroceptivos, propioceptivos e interoceptivos. É a atividade de incorporar o mundo objetivo ao mundo interno [...] É nossa primeira etapa de processamento cognitivo. (*ibid.*, *idem.*)

Os receptores interoceptivos estão localizados nas membranas dos órgãos internos e indicam fome, sede, etc. Os receptores propioceptivos estão próximos dos perióstios e músculos e através deles percebemos o movimento das articulações, músculos, tendões e ossos que nos informam sobre postura, posição, atitudes e movimentos que regulam o equilíbrio e os deslocamentos corporais. Os receptores exteroceptivos estão ligados aos cinco sentidos: tato, visão, audição, paladar e olfato.

Depois de encontrar com essas ideias, imediatamente me lembrei da experiência na aula de balé e entendi o que havia acontecido: a pele estava sendo afetada pelo tecido de malha

⁵ Movimento Autêntico é uma abordagem somática desenvolvida nos Estados Unidos na década de 1950 pela terapeuta junguiana e bailarina Mary Starks Whitehouse. Nesta prática costuma-se trabalhar em dupla onde um dos participantes move-se de olhos fechados a partir da ideia de imaginação ativa enquanto o outro o observa e cuida para que não esbarre nos objetos e nas outras pessoas, sem julgamento. No final trocam relatos sobre a experiência e invertem-se os papéis de testemunha e realizador.

provocando uma experiência de estranhamento no meu esquema corporal interferindo na maneira com que movia os braços.

Voltando às aulas de Letícia Teixeira, percebo que as práticas que aplicava visavam essa afetação pelas vias da sensopercepção a partir da ideia de corporeidade. Teixeira entende corporeidade como o “conhecimento e prática do corpo vivo, no sentido de permitir que o movimento interaja com o sentir e o agir”. (TEIXEIRA, 2019, p. 593) Isto é, diferente de reforçar a separação entre corpo e mente, o termo corporeidade se refere ao entendimento da integração entre ambos (*soma*).

No estudo da corporeidade muito se utiliza o termo *soma* para diferenciar do entendimento do *corpo* como produto da segmentação corpo/mente. No cotidiano, parece que quando se fala de *corpo* fala-se de algo separado da mente e não é este corpo que a corporeidade se debruça. As práticas de educação somática se referem a um trabalho que é corporal e, também, mental. Sobre o termo *soma*, Fernandes esclarece:

O termo **soma** advém do grego *somatikos* e se refere a pessoa viva, consciente, corporal [...] O termo foi reinterpretado por Thomas Hanna nos anos 1970 para se referir ao pertencimento ao corpo, experienciado e regulado internamente, em integração corpo-mente como parte do mesmo processo vivo. (FERNANDES, 2018, p. 127)

Corporeidade, portanto, é o estudo do *soma* (o corpo inteiro, sem separação da mente). Portanto, ao longo deste trabalho, quando falarmos em *soma*, estaremos nos referindo a essa ideia de corpo, diferente da ideia de *corpo* enraizada em nossa sociedade. Além disso, cabe acrescentar que mente não é o lugar exclusivo da inteligência. Mente é o lugar da sensibilidade e da inteligência. Longe de reforçar outra segmentação sedimentada em nossa sociedade, a mente aqui é a integração entre estes dois aspectos. No contexto da Abordagem Somático-Performativa não se busca enfatizar a dicotomia inteligência x sensibilidade, mas antes busca integrá-las e assim chegar ao que Fernandes chama de sabedoria somática: esse é o foco da abordagem. Assim, “sensibilidade e inteligência emergem como inteligência celular ou sabedoria somática, já que a mente é um estado de consciência em sensação das células e sistemas corporais.” (*ibid.*, p.111)

Muito se fala da dança como lugar imperativo da sensibilidade como se fosse possível desligar o pensamento e o indivíduo fluísse sensivelmente pelo espaço sem ajuda da mente. O pensamento está presente na dança e faz parte dos laboratórios de criação, da prática, da sala de ensino e de ensaio. Não se trata de tirar a mente dos processos artísticos. A operação não é de subtração, mas de soma. É entender como a inteligibilidade operando junto com a sensação me

ajuda a criar dança. Portanto, *soma*, aqui, é o agente integrativo que vem fazer conexões entre as partes do corpo que a tradição ocidental tenta separar em sua literatura. Além disso, *soma* também se refere ao verbo somar, evidenciando o caráter conectivo de sua origem etimológica. Por isso, apresento a seguinte equação para conceituar o que estamos chamando de *soma* neste trabalho:

$$\text{SOMA} = \text{Corpo} + \text{Mente (sensibilidade + inteligência)}$$

Depois destas leituras que tive, entendi que Letícia queria com suas aulas nos levar a este estado de integração de corpo e mente para que, a partir daí, criássemos nossa dança. Buscava nos sensibilizar, para depois criarmos. Falando de sua práxis de sala de aula, Teixeira pontua:

Em suas diversas abordagens de práticas corporais, o ensino da corporeidade complementa as atividades físicas e favorece a instrumentalização do bailarino no sentido de aumentar a compreensão de seu gestual, um conhecimento de suas dificuldades corporais e a informação de técnicas facilitadoras que possibilitam uma maior apropriação de si mesmo. [...] Enfim, através dela, o bailarino passa a compreender seu gestual, suas facilidades e dificuldades, aprimorando sua capacidade coordenativa, perceptiva e imaginativa da estrutura do corpo. (*op. cit.*, p. 594)

Focando-se no conhecimento de si, através do uso de objetos sensoriais, manipulação, jogos corporais e improvisação, Teixeira nos conduzia a um autoconhecimento. Neste lugar, era possível chegar a movimentos autênticos, como nos estudos de Mary Whitehouse. Autênticos não no sentido da novidade, como nos esclarece Fernandes...

Para Mary Whitehouse [...] autenticidade refere-se ao movimento pessoal, num contexto de mover-se de olhos fechados e com foco interno, sempre com uma testemunha. Esse movimento pessoal acontece ao perceber e seguir seus próprios impulsos, numa dinâmica entre mover e ser movido, no momento presente de integração consciente-inconsciente. O autêntico não se refere a fazer algo diferente ou único em termos formais, nem a expressões individuais separadas do contexto ou do ambiente, mas a seguir a conexão com a força motriz, o *Antrieb* a que se referiu Laban. (FERNANDES, 2018, p. 129-130)

Neste estado de integração, as hierarquias entre movimento/pensamento, interno/externo, forma/fluxo, corpo/mente, sensação/ação são diluídas, permitindo ao intérprete se conectar com essa força motriz - *Antrieb* - fonte de movimentos/pensamentos autênticos, que surgem para alimentar o processo de criação que esteja em jogo ou a própria experiência por si só.

Esse *movimento*, produto do corpo quando neste estado de integração, recebe diversas alcunhas por parte dos teóricos. Helenita Sá Earp, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e criadora dos Fundamentos da Dança, por exemplo, chama este *movimento* de Movimento Real (LIMA, 2012, p. 93). Diferentes dos movimentos que costumamos fazer na nossa rotina, cheio de vícios e quase sempre utilizando os mesmos percursos e energia, neste estado o movimento produz mudança: mudança de atitude, de pensamento, de nossa corporeidade, de nossa percepção de si (esquema e imagem corporal) e de nossa dancidade, rumo a um *outrar-se*, um *diferenciar-se*. Sobre isso, Teixeira comenta:

No movimento singular, tanto a nível motor, quanto sensorial, se inscrevem de tal forma os hábitos, rotinas e costumes que, para adquirir uma nova organização corporal, um novo modo de se mover, é necessário a plasticidade do movimento disseminar novas “grades sensoriais” que desfaçam as esferas de bloqueios psicológicos que pertencem à história própria de cada um e estão adormecidos e, também, aqueles bloqueios desconhecidos que se encontram no campo sensorial, e são ignorados. (TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 589)

A partir daí, então, comecei a compreender o porquê das aulas de corporeidade com a Letícia Teixeira terem me levado a experimentar movimentos fora da minha zona de conforto. Sem dúvidas, levei essa estrutura de aula como um processo de criação de trabalhos que desenvolvi ao longo do curso e é a partir desse processo que desenvolvo o presente trabalho.

Assim que conclui a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Dança, onde escrevi o pré-projeto de conclusão do curso decidi começar a esboçar como seriam esses laboratórios na prática e como era uma questão para mim começar pelo movimento, achei que deveria começar por laboratórios com a pele, antes de começar a escrever o trabalho de fato. No segundo semestre de 2019, chamei uma amiga do curso, Mariana Costa, para participar desses laboratórios. Disse que tinha uma questão com a pele, mas que ainda não estava definida e queria investigar pelo movimento que questão(ões) seria(m) essa(s). Apresentei-lhe um cronograma, explicando como queria trabalhar: com cada um de nós trazendo proposições laboratoriais, com enfoque na pele, para que experimentássemos e que terminássemos com um improviso que tivesse por tema o que foi vivenciado, que seria registrado (em vídeo e escrita) e arquivado.

Ao longo desse semestre fizemos esses encontros, com cada um trazendo temas de movimento sobre/com a pele. No final desse processo, decidi que deveria focar em apenas um tema. As questões que surgiram eram tantas e tão vastas que tentar evocar todas as poéticas possíveis a partir da pele seria um trabalho exaustivo, desnecessário e deficitário. Sempre teríamos questões que ficariam de fora. E tentar dar conta de todas elas criaria um extenso

trabalho, mas que ficaria superficial e raso. Optei por escolher uma questão para aprofundar-me nela o quanto me fosse possível. E escolhi a experiência de pressão na pele, como a que tive na aula de balé.

Com a pandemia causada pelo novo coronavírus, COVID-19, fomos impedidos de dar continuidade aos trabalhos presenciais. Continuamos conversando, mas decidi por fazer um solo já que ambos estávamos fazendo nossos memoriais no mesmo período, e com as demandas surgidas com essa pandemia - que urgiam por momentos de pausa, silêncio e desaceleramento, por conta de tantas adaptações repentinas que despontavam - achei que seria mais fácil fazer desse jeito.

Fiz um novo cronograma centrado na questão da sensação de pressão na pele, como aquela da aula de balé, mas não somente em algumas partes do corpo - as menos tocadas, como tinha planejado - mas no corpo todo, pois observando como meu esquema corporal ficou afetado pela pandemia causada pelo COVID-19, senti que, para voltar a dançar, precisava oferecer à pele - que ficara olvidada, esquecida, deslembrada - uma pesquisa que levasse em conta seu despertar, apropriar, vivenciar. E utilizei, para isso, uma pesquisa somático-performativa.

Inspirado pela organização do livro de Fernandes, *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa* (2018), que toma como influência o Sistema Laban/Bartenieff; optei por organizar as etapas de desenvolvimento destes novos laboratórios a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Como os parâmetros são cinco, mas estudados em quatro fases, pois o parâmetro Espaço se estuda com o parâmetro Forma, instituí quatro fases de laboratório. Na primeira fase dos laboratórios estruturei as etapas a partir do parâmetro Movimento. Neste,

[...] estudos de anatomia e cinesiologia são o ponto de partida, revelando possibilidades mecânico-motoras como fatores cujas combinações permitem extrapolar o mero virtuosismo técnico. O estudo do corpo, quando bem orientado, constitui abertura para a descoberta de um universo de infinitas e amplas dimensões: movimentos podem ser vertidos em gestos e podem ser estabelecidas relações capazes de fazer transbordar, em um único gesto, uma existência em totalidade. (TOZETTO, s/d, p. 2)

Cada um dos parâmetros tem suas variantes, que são conteúdos/enfoques possíveis de se trabalhar didaticamente. As variantes do parâmetro Movimento são: 1) Estados do Movimento; 2) Movimentos Básicos e 3) Combinações de Movimento. Os Estados do Movimento são *potencial* - quando não temos deslocamento das partes do corpo no espaço, mas uma imobilidade dinâmica que dança, pulsa e expressa como uma pausa dinâmica; ou

liberado - quando as partes do corpo se deslocam no espaço, o movimento visível. Os Movimentos Básicos são os *movimentos segmentares* - os movimentos de cada articulação como flexão, extensão, rotação e etc.; e os *movimentos do corpo global* que são as famílias da dança: transferências de peso, locomoções, quedas, elevações, saltos e voltas. E as Combinações de Movimento podem ser com *movimentos sucessivos* - quando diferentes movimentos acontecem de maneira sucessiva, uns após os outros; e com *movimentos simultâneos* - quando os diferentes movimentos acontecem ao mesmo tempo.

A partir dessas variantes, que são balizas para guiar o estudo do parâmetro Movimento, servindo de delimitação para um enfoque acurado nos laboratórios, elaborei o seguinte esquema:

Tabela 1: As partes do corpo em que dividi a pele.

Membros inferiores:	Membros superiores:	Eixo crânio-caudal:
<ul style="list-style-type: none"> - dedos dos pés, - pés, - tornozelos - pernas, - joelhos, - coxas, - coxo femoral, - cintura pélvica. 	<ul style="list-style-type: none"> - dedos das mãos, - mãos, - punhos, - antebraços, - cotovelos, - braços, - ombros, - cintura escapular. 	<ul style="list-style-type: none"> - cóccix, - sacro, - lombar - abdômen, - caixa torácica, - peitoral - pescoço, - cervical, - crânio e - face.

Fonte: O autor, 2020.

A ideia era que cada uma dessas partes tivesse a pele sensibilizada através de alguma experiência de pressão, seja usando ataduras, faixas, uma roupa justa, esparadrapos e etc. Depois de sensibilizada, eu começaria a improvisar seguindo o esquema:

Tabela 2: A progressão dos laboratórios de criação e sua correspondência com os conteúdos do Parâmetro Movimento dos Fundamentos da Dança.

1) A parte em relação consigo mesma;	Movimentos segmentares; Movimentos Potencial e Liberado.
--------------------------------------	---

2) A parte em relação com todas as outras;	Combinações de movimento (sucessividade e simultaneidade).
3) A parte em relação ao corpo como um todo, utilizando as famílias da dança (transferências, locomoções, quedas, elevações, saltos e voltas).	Movimentos do corpo global.

Fonte: O autor, 2020.

Por exemplo, se o enfoque fosse os joelhos, pensava em mover-me a partir da sensibilização causada nessa parte do corpo. Depois, dos joelhos em relação às outras partes do corpo, pensando “que relações são possíveis estabelecer entre o/os joelho/os e a bacia?” e tentava responder essa questão com movimento. Ainda, pensava “como essa parte assim sensibilizada me faz transferir o peso do corpo de um apoio a outro, me deslocar no espaço, saltar, girar, cair e elevar-me?”, também buscando responder com movimento. Essas investigações foram filmadas e arquivadas para serem retomadas na próxima etapa de laboratórios.

A DANÇA, SÃO MUITAS⁶

“Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.”⁷

(João Guimarães Rosa)

Lembro que nos primeiros semestres do curso, quando ainda tinha uma ideia muito forte de dança-espetáculo a partir da cena dos festivais, os figurinos que utilizava para os trabalhos eram mais alegóricos, como se vestisse um personagem. Mas conforme me aprofundava no curso essa ideia se desmanchou e o figurino foi ficando cada vez mais preto, cinza e bege sem eu nem me dar conta do porquê. Fui introjetando a ideia da *moda* da dança contemporânea sem nem me questionar. Com a *moda* da dança contemporânea, quero dizer, a moda dos corredores do curso, do que via os alunos dos períodos posteriores usarem e dos espetáculos que fui assistindo assim que ingressei no curso. Essa ideia introjetada se expressava cada vez mais frequentemente na minha escolha de figurino, pois, “naturalmente”, parecia que era o certo a

⁶ A partir do original “O espelho, são muitos.” de João Guimarães Rosa in: **O Espelho**. _____. Primeiras Estórias. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001. P. 113.

⁷ In: *ibid.*, p. 114.

se vestir. Mas uma hora os porquês vêm: Por que sempre liso? Por que, no geral, de algodão ou malha? Por que as cores preto, branco, cinza, bege ou, no máximo, vermelho? Quem sai desse padrão? E o faz por quê?

Refletindo sobre essas questões, lembro de alguns professores comentarem sobre a necessidade de “limpeza”: de diminuir a poluição visual da cena e que, para isso, era necessário diminuir os ruídos de cenário e figurino escolhidos. Para isso, muitas vezes buscávamos neutralizar estes elementos para enfatizar o movimento. E essa neutralização passava por escolher as cores neutras branco, preto, cinza e bege. Mas o problema é que todos “neutralizavam” estes elementos da mesma maneira. Então, os figurinos ficavam sempre muito similares.

Hoje, penso que seja impossível neutralizar estes elementos. Pode-se dançar num cenário completamente branco com os intérpretes nus: ainda assim, o figurino e o cenário estarão expressando um sentido. Eles compõem junto ao movimento um discurso dançante. E se todos dançam e usam figurinos iguais, é como se todos estivessem fazendo o mesmo discurso. O sentido desses elementos sempre vai estar lá para compor junto o discurso da dança. Concordo com Mariana Trotta que afirma que na “dança-espetáculo, a gestualidade, a música, o figurino, a iluminação, o cenário e, na dança contemporânea, as tomadas de câmera na chamada vídeo-dança compõem um todo de sentido.” (2010, p. 31) Sendo assim, podemos afirmar que o discurso dançante é expresso

[...] sob a forma de uma semiótica sincrética, ou seja, no plano de expressão diferentes canais sensoriais são convocados à leitura do texto da dança, a partir da convocação dos diversos elementos que compõem sua manifestação. O coreógrafo, que manipula os diferentes elementos – gestual, musical, cenográfico, de iluminação, etc. – opera com a ideia de movimento, que entrelaça e põe em relação sincrética todos os elementos e linguagens envolvidas na dança. (*ibid.*, p. 64)

Então, por que ao invés de tentar neutralizá-los, investir na construção de um discurso da dança com eles, de modo que possam contribuir com a proposta coreográfica? Esses elementos fazem parte do discurso sincrético e “agregam materialidade significativa e conteúdos para a constituição do sentido da dança-espetáculo.” (*ibid.*, p. 67)

Mas percebo que o figurino não é uma questão debatida com muita profundidade por muitos criadores. Das leituras que tive no curso, nunca vi um coreógrafo ou intérprete-criador discutir tal questão com muito aprofundamento. Também não lembro, no geral, dos professores comentando sobre os figurinos das apresentações de trabalhos - nem se ficou bom ou se ficou ruim. Nem eu mesmo, enquanto aluno, durante muito tempo não discuti. Nos trabalhos em grupo, depois de finalizado, alguém questionava: e o figurino? Aí vinham as propostas:

“Preto?” “Eu não tenho preto.” “Bege?” “Só tenho a parte de baixo bege. Alguém me empresta uma blusa bege?” “Não tenho.” “Também não.” “Então branco?” “Branco eu tenho.” “Também tenho.” “Então fechou branco!”. Essa era uma típica discussão de figurino para os trabalhos que apresentava. Pensados de última hora e sem nenhum pensamento estético e/ou poético sobre o mesmo.

Uma pergunta: Pode o figurino ser questão na dança contemporânea? Neste trabalho é. Não só questão, mas afinal, um dos tópicos sobre o qual essa pesquisa lança luz para refletir somático-performativamente. Outra pergunta: como a pesquisa somático-performativa (PSP) pode se debruçar sobre a pergunta anterior? Na PSP...

O processo de pesquisa não apenas inclui ou utiliza-se da prática, mas baseia-se, descobre-se, constrói-se e se estrutura a partir da prática, especialmente de práticas somáticas e performativas [...] Assim, em vez de nos perguntarmos “como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1962), exploramos “como mover (e ser movido) por coisas e palavras” [...] Nesta materialidade dinâmica e fugaz como a própria vida, a performatividade somática constitui-se na integração de todos os níveis, em experiências vividas durante o processo dos acontecimentos, por meio de percepções, estados, sintonias, relações e conexões. (FERNANDES, 2018, p. 119)

Sendo o fundamento da PSP a prática, a materialidade a qual posso me debruçar para me basear e construir o figurino só pode ser a prática, nas experiências vividas durante o processo que me forneceram “percepções, estados, sintonias, relações e conexões” (*ibid.*, *idem.*) Já na primeira etapa dos laboratórios de movimento, o figurino se mostrou uma questão e me fomentou reflexões e sensações para construí-lo. Todas as roupas que eu usava ao experienciar implicavam na movimentação. Determinados shorts e bermudas que usava deslizavam no chão. Outros agarravam. Eu queria deslizar ou ficar agarrado? De cueca ou sunga outras sensações me provocaram reflexões: maior liberdade nas coxas, impressão de menos peso nas pernas, a gostosa sensação de certas partes do corpo diretamente em contato com o chão gelado de cerâmica. Nu, ainda outras sensações e reflexões surgiram: pensar que nunca tinha experimentado dançar nu, toda a mudança na percepção do próprio corpo alterada enquanto dançava sem roupas; uma disformidade enorme proprioceptiva - quando de olhos fechados, sentia que meu sexo e meus glúteos estavam esparramados pelo espaço. Repetidas vezes tinha que abrir os olhos para “conferir” se tudo estava no seu devido lugar.

Outra questão era com a própria ideia dos laboratórios de movimento: percebi que para ser efetiva essa sensação de pressão e contorno na região, eu precisava que o objeto continuasse na pele. Até poderia tirar depois o objeto e improvisar a partir dessa sensação que permanecia, mas eu gostava mais de quando o objeto ficava durante a experimentação. Em algumas partes

do corpo - principalmente nas regiões posteriores - era como se tivesse uma mão sobre aquela parte. Então, entendi que esses objetos faziam parte do figurino, da cena. Sendo assim, um pensamento estético deveria fazer parte de sua inclusão. Associei a questão do tópico Figurino ao Movimento porque os movimentos nos primeiros laboratórios eram evocados a partir da sensação que eles causavam. De algum modo, o figurino dialogava com o movimento.

O fenômeno de estranhamento que afetou meu esquema corporal na já mencionada aula de balé e que agora faz parte do processo de criação da presente obra foi/é causado pelo o que vestia/visto. Isso não é de menor importância ou de segunda ordem. O que um corpo veste enquanto dança importa e pode implicar na sua movimentação. Isso me faz pensar na sutileza suscitada por Guimarães Rosa na epígrafe deste texto. Acredito que seja esta sutileza que a pesquisa em dança deva levar em conta ao tomar para estudo o corpo em movimento. Apesar do corpo ser objeto de estudo de diversos campos, os discursos sobre o mesmo praticado nessas áreas são de outra ordem - muitas vezes, lógico, racional, cartesiano, como o são na física, na anatomia e até mesmo na psicologia clássica. Na área de saber da dança, podemos nos ater a estes fenômenos sutis sobre o *soma*, muitas vezes ignorados ou vistos como menos importantes. Esse saber que engloba a prática de consciência de si, a percepção do esquema corporal, a intuição e a sensibilidade - muitas vezes preteridos de outras áreas - é o saber que importa nesta pesquisa. Uma pesquisa em dança, para mim, deve se debruçar sobre os discursos do *soma* que as outras áreas não comportam ou ignoram: as miudezas e sutilezas da sensação do tato, por exemplo. Portanto, nesta pesquisa, me incubi de perscrutar o que é possível descobrir sobre a pele com a prática de dança e não com ciência, filosofia, psicologia ou outras áreas de saber.

Acredito que a pesquisa em dança deva ser múltipla: “a cada dança, a dança de cada um.” (ROCHA, 2016, p. 101) Com isso, quero dizer que os discursos sobre o corpo em movimento que a dança pode abarcar deveriam ser tão diversos como são os corpos. E se há uma diversidade de corpos, há uma diversidade de sensações e percepções de cada um deles. Assim, poderemos pensar mais demoradamente no que passa despercebido, no que é ignorado, no que não serve para nada, segundo o capitalismo. Gosto de quando Manoel de Barros escreve “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (2019, p. 19) O que é lixo para o capitalismo - essas pequenas percepções - serve para a arte, para a dança, para a poesia. E se nossas sutilezas servirem para alguma coisa, que seja para nos mostrar a diversidade de *sentires e perceberes*, nos lembrando que a dança que vem desses *sentires e perceberes* é plural. A dança, são muitas. E os fazeres em dança também, nos permitindo encarnar o conceito de *faberdiversidade* de Marcus Almeida (2006): “Salvaguardar essa incomensurável variedade de fazeres tem uma função política de respeito e potencialização da diferença. Esta talvez seja uma das grandes

missões de nossa ética: o resgate e a perpetuação da faberdiversidade.” (p. 230), pois “Um corpo que se ocupa dos mais plurais fazeres com as mais diversas paisagens existenciais é um corpo que potencializa vida.” (ibid., p. 232) Que a diversidade de fazeres em dança nos guie e não a adequação à uma *moda* de dança contemporânea.

Então, depois de concluída essa primeira fase dos laboratórios me incubi de pensar qual seria o figurino, não definitivo, mas que eu passaria a usar na segunda fase dos laboratórios e que poderia ser alterado conforme as percepções e sensações que houvessem até o fechamento do trabalho. Penso que o figurino deva fazer parte do processo de criação tão logo quanto possível e não às vésperas ou no próprio dia da performance, como sabemos que acontece muitas vezes. O figurino não precisa estar brilhante e reluzente de novo. Pelo contrário, melhor seria se estivesse suado e surrado de tão usado que foi e tão íntimo do performance se tornou. Este pode ser um figurino somático-performativo. Somático porque vem das experiências somáticas dos laboratórios onde auxiliava no meu sentido proprioceptivo e performativo porque no contexto em que está inserido já expressa ideais e sentidos junto aos movimentos que fazia.

Assistindo aos vídeos dos laboratórios, tentei evocar em quais partes do corpo achava necessário manter o(s) objeto(s). Pensei que deveriam ficar nas partes que me deram sensação de estranheza e que, por isso, afetavam meu esquema corporal. Ponderando percebi que: nos **dedos dos pés**, senti uma abertura entre os dedos e uma sensação de autonomia e independência, mesmo que mínima, no movimento desses dedos; nos **pés**, foi como se estivesse com uma meia, então, as sensações não foram tão incomuns, além de uma sensação de peso; no **tornozelo**, tal qual o pé; na **perna**, senti uma pressão que foi muito agradável na região da panturrilha - músculos gastrocnêmios e sóleo - mas nada que tivesse alterado significativamente a movimentação que fazia; nos **joelhos**, foi bastante interessante experimentar fazer movimentos sentindo que esse apoio estava protegido, então, me fez ousar utilizá-lo como base de apoio e cursar trajetórias que não costumo percorrer por receio de machucá-los; nas **coxas**, foi como se não estivesse com nada, pois parecia a sensação de pressão que uma bermuda também deixa, então, não me fez experimentar nada de muito incomum; e nos **glúteos**, utilizando um short apertado que ficava quase entre os glúteos, era como se todo o meu assoalho pélvico estivesse acordado e conseguia fazer movimentos em que este era o centro de movimento do corpo, onde a energia ali começava e se espalhava para as outras partes. Portanto, dos membros inferiores resolvi manter os esparadrapos nos dedos dos pés, as ataduras nos joelhos e esse short apertado nos glúteos.

Nos membros superiores: nos **dedos das mãos**, sentia que os esparadrapos potencializavam a expressividade dos dedos; nas **mãos** e **punhos**, senti pouca diferença e

implicação na movimentação; nos **antebraços, cotovelos e braços** voltei a sentir a sensação de contorno que mencionei no início da pesquisa e que alteravam a forma com que conduzia os movimentos dos braços; nos **ombros**, mais atrapalhou e limitou a movimentação do que potencializou e, provavelmente, não era o objeto certo para utilizar nessa região do corpo; e na **cintura escapular**, mesmo não sendo um objeto que tenha ficado preso o tempo todo ao longo da experimentação, eu senti um despertar dessa parte do corpo como se tivessem duas mãos me conduzindo durante todo o tempo. Consequentemente, dos membros superiores resolvi deixar os esparadrapos nos dedos das mãos, a atadura no braço, do punho ao ombro, e decidi ir em busca de um outro material para utilizar nas escápulas.

E no eixo crânio-caudal: no **sacro** e no **cóccix** não achei que o recurso utilizado ajudou na sensação de pressão que eu queria na região. Talvez pela dificuldade de colocá-los em mim mesmo ou porque, de fato, não era o objeto certo para fazer esse tipo de proposta. Talvez precisasse de algo maior e com mais presença. Na região do **abdômen** e do **peito** não senti nada de muito diferente. Era como se estivesse com uma camisa apertada. Já as tiras de esparadrapo que usei na coluna nas regiões **lombar, torácica e cervical** foram surpreendentes. Parecia que tinha alguém me conduzindo por trás. Uma sensação de presença nas costas que pareciam maiores e mais vivas no meu esquema corporal, assim como eu queria. Mas os que ficaram na horizontal foram mais eficientes do que quando utilizei na vertical. Na região do **pescoço**, quando utilizei a atadura mais limitou a movimentação dessa parte do corpo do que potencializou. Então, preferi manter o objeto só na cervical. No **crânio**, foi impressionante a sensação de contorno que o objeto me deu, principalmente na articulação temporo-mandibular, muito esquecida e ignorada na sua exploração na dança. E na **face**, as tiras de esparadrapo me ajudaram a movimentar alguns músculos com mais facilidade. Também teve uma gostosa estranheza na sensação de peso que elas davam. Com isso, resolvi manter a sensação de pressão ao longo da coluna vertebral do cóccix à cervical, mas procuraria por outro material. No crânio e na face, apesar da sensação de estranheza, senti falta de um impulso que chegasse as outras partes do corpo, então, decidi que experimentaria, mas poderia abandonar, se achasse necessário.

Com essas sensações e percepções, defini um figurino que seria usado na fase seguinte dos laboratórios, mas que ainda poderia ser alterado com as sensações e percepções posteriores.

EU DANÇO SIMPLES, NÃO ENFEITO⁸

“Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.⁹”

(Clarice Lispector)

Como Helena Katz, concordo que a dança é uma linguagem (2005). E como tal, se exprime através de um discurso sincrético (TROTТА, 2010). Esse discurso é expresso por um corpo e seu movimento como coloca Rocha:

O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento. E quando ele diz de sua experimentação, faz isso como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas produção de corpo que lhe corresponde. (2016, p. 62)

Corpo, aqui, é *soma*, o corpo da experiência, corpo vivido, que quando em experimentação, se transmuta através de uma experiência transformadora de movimento. O Movimento Real, ou Movimento Autêntico, ou Movimento Consciente ou qualquer outra experiência de movimento que transforme o corpo, ou seja, que coloque a corporeidade em trânsito, podem ser entendidos como essas experiências transformadoras. Para isso, é preciso que o *movimento* rompa os padrões de movimento cristalizados e provoque o *soma* a ousar novos caminhos desconhecidos por ele. Neste nível de motilidade, o movimento é expressivo por si. Com isso quero dizer que, o corpo em movimento se expressa, narra, diz de si mesmo não precisando de narrativas outras para enfeitá-lo - sejam narrativas conceituais, filosóficas, literárias e etc. Tais narrativas são de ordem bastante distintas. Enquanto essas últimas são lógicas, sistemáticas e até lineares, as narrativas do corpo em movimento são de ordem intuitiva, sensível:

O **movimento** é algo da ordem da intuição sensível. É alguma coisa que intuimos a partir dos corpos que se movem. O movimento não é algo necessariamente visível, embora seja da ordem da grande evidência. Quero dizer com isso que o movimento talvez não se confunda necessariamente com a sua efetivação espaço-temporal e menos, muito menos, com a sua forma... O mesmo procedimento podemos aplicar ao corpo... **Corpo** é algo do qual eu não sei falar. Ninguém sabe, porque ele não se fala. Ele é indizível... Eu falo dele, do corpo, posso falar o tempo todo, mas ele não está lá. O corpo é um objeto que escapa sempre. (*Ibid.*, p. 77) [*grifos meus*]

⁸ Do original “Eu escrevo simples, não enfeito.” de Clarice Lispector em entrevista dada ao jornalista Junio Lerner para o programa Panorama em 1977.

⁹ In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. P. 11.

Este conceito escorregadio - *soma* - é tomado neste trabalho, então, não como objeto, concordando com Rocha que “na dança contemporânea o corpo opera a passagem de objeto a processo; de materialidade a intensidade; de produto a produção; de instrumento a corporeidade/subjetividade.” (*ibid.*, p. 108-109) Justamente pelo perigo de nos escapar, é ele que faz sua narrativa, que pode ter uma filosofia mas certamente não só Platônica, pode ter fisicalidade mas não apenas Newtoniana, ter matemática mas não só Euclidiana. O corpo em movimento não é apenas lógico e racional, mas também sensível e instável. O pensamento clássico - representado aqui por Platão, Newton e Euclides, mas poderiam ser outros também - não consegue dar conta da complexidade que é a expressividade corporal e quando tenta, acaba aprisionando o corpo e limitando toda sua gama possível de variabilidade expressiva, condicionando-o a ser menos do que poderia ser em sua totalidade.

E qual é, então, a narrativa que o movimento do corpo, numa pesquisa em dança, pode ter mais afinidade? Acredito que uma narrativa cinética. (*ibid.*, p. 101) Uma narrativa em que a mensagem seja a própria ação corporal de uma corporeidade, sem enfeites, sem firulas, sem significados de outra ordem. Apenas um *soma* em ação - essa é a narrativa. Portanto, dançar passa a ser compreendido como um lançar-se e “investir nas moções corporais nascentes da própria experiência do movimento” (*ibid.*, *idem.*) e não mais, ser suporte ou coadjuvante de uma narrativa outra que não a da própria experiência do movimento ou, como acontece muitas vezes nas pesquisas acadêmicas, se tornar ilustração. É o movimento que faz essa pesquisa mais que as palavras. Portanto, o processo de criação em dança compartilhado aqui leva em conta o *soma* em movimento. E *movimento* aqui, como já dito acima por Rocha, não é só a sua efetivação espaço-temporal ou sua forma. “Movimento é mudança.” (EARP *apud* TROTTA, 2010, p. 70) Mudança do corpo que o efetiva que, ao executar, se transforma, se metamorfoseia, em um devir-outro de si. Portanto, esta é a matéria-prima neste processo de criação: *movimento* que transforma, que coloca o intérprete em trânsito de corporeidade.

Se digo que a matéria-prima dessa dança é o movimento/mudança do corpo, no processo de criação, “a matéria humana a ser buscada nascerá da experiência do bailarino de um devir-outro de si, daquilo que ele/ela não se sabe capaz, daquilo que ele/ela não sabe de si.” (ROCHA, 2016, p. 105) Ao colocar o corpo em laboratórios de experimentação em que o *soma* performa em improvisação, evidencio que a criação está baseada num mover a partir de si. E o que é mover a partir de si? Talvez seja, como no Movimento Autêntico, mover-se com foco interno, percebendo e seguindo seus próprios impulsos, num momento presente de integração. Sendo assim, importa aqui, a capacidade do intérprete de perceber e seguir seus próprios impulsos.

Parece simples. Mas não é. Primeiro, por causa de toda uma anestesia geral e planejada que o sistema capitalista nos impõe. Vivemos distraídos de todos os sentidos: nossa visão é cansada, nossos ouvidos não ouvem em sua capacidade máxima, nosso olfato e paladar estão constantemente desligados assim como nosso tato. É como se nossos sentidos fossem atrofiando pelo desuso por estarmos ocupados demais com as “coisas importantes” segundo o capitalismo. E, segundo, porque saber seguir esses impulsos requer um aprendizado. Ninguém nasce sabendo e nem aprende na escola a seguir seus impulsos, buscando seu movimento autêntico. Este foi um treinamento que tive que explorar muito até ir incorporando aos poucos esta prática. Como prática corporal, precisa ser vivenciada para um devido aprofundamento. Este foi o exercício desse processo de criação: buscando o *movimento* que transforma através de laboratórios de improvisação em que se intenciona seguir os impulsos, coloca-se o corpo em devir-dança.

Concordando com Almeida, quando diz que podemos vivenciar inúmeras corporeidades ao longo de nossas vidas (2006, p. 189), afirmamos que o que tem de poético neste processo de criação em dança é este outrar-se de uma corporeidade em outra. E não pense que esse processo é observável a partir de um logos racional que separa, quantifica e analisa o corpo como um instrumento, produto, materialidade e objeto. Não se despe-se de uma corporeidade e veste-se outra como uma serpente troca de escamas. Não há como uma corporeidade “entrar” sem negociar com uma outra que já esteja lá. E na

hibridação não há exatamente fusão dos dois ou mais termos de partida, pois há perdas no processo. Ela gera um terceiro campo que não necessariamente coincide de todo com cada um dos termos de onde partiu [...] ‘É uma soma de perdas’. (ROCHA, 2016, p. 124)

É sempre um “entre” corporeidade que se lida no momento presente. Essa corporeidade nunca chega, pois está sempre se transformando. E o exercício poético, de fato, aqui é a transformação, a metamorfose, o outrar-se, o devir-outro de si que a subjetividade em questão vai vivenciando ao longo do processo até o momento da performance, que ainda opera mudança.

Com isso, temos um outro tipo de dramaturgia a ser feita na dança contemporânea: a dramaturgia do corpo. “Uma dramaturgia não-dramática, uma dramaturgia sem drama. Uma espécie de narrativa cinética. Dramaturgia física [...] que na dança significa uma dramaturgia na qual o intérprete põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação.” (*ibid.*, p. 101) Este estado de investigação é o saber em dança que será buscado e compartilhado com vocês. Não a

verdade, mas meus estudos. Partilho com vocês o que estudei e descobri do (meu) movimento em suas sutilezas e miudezas através da intuição e da sensibilidade.

Os Laboratórios de Movimento: Esta primeira fase foi inspirada no Parâmetro Movimento dos Fundamentos da Dança. As experiências aconteceram na minha casa de fevereiro a abril de 2021 e foram filmadas e arquivadas de acordo com a divisão em partes do corpo como na Tabela 1. Em cada dia de experiência seguia a progressão da Tabela 2 para cada uma das partes.

Tabela 3: A operacionalidade da primeira fase de laboratórios

	Data:	Membros inferiores:	Link do vídeo:
1	(24/02/2021)	Dedos dos pés	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1QNArSz44zAb8j3Q3Wn9BV1_g00xle6lq
2	(25/02/2021)	Pés	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/19zSEoB9WNovnuM38MHc9K415LAc95e8_
3	(26/02/2021)	Tornozelos	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1_2ftIgzUaB2TKv6M-nOXgdrVdgiLYpKS
4	(02/03/2021)	Pernas	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1v6dAvcuVIsgLm3GWxa2oT5T1HmifwfxT
5	(03/03/2021)	Joelhos	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1MBtEN4_y5IFB_Sg9iZOvamyv9xABmVJQ
6	(05/03/2021)	Coxas	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1JU-JRDmwaCskaDK_zyxDQmWXbXZc8ibQ
7	(10/03/2021)	Glúteos	https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1dzuSp2VUcCQBm5s45J62Rg12opr7mNr
	Data:	Membros superiores:	Link do vídeo:
1	(16/03/2021)	Dedos das mãos	https://drive.google.com/file/d/1eVv-jJHsAMXilSiaptGJ13g2W5Hak9c4/view?usp=sharing
2	(17/03/2021)	Mãos	https://drive.google.com/file/d/18GZDTYOOz-jFiUMuXJcsttDDBHvyd-/view?usp=sharing

3	(18/03/2021)	Punhos	https://drive.google.com/file/d/1cCXNEh6NuLTeNzghfRdvSR6qSGEmr2SN/view?usp=sharing
4	(21/03/2021)	Antebraços	https://drive.google.com/file/d/1Siwip7WF6wmmhUBRwyFJFqEmAPhelyIw/view?usp=sharing
5	(22/03/2021)	Cotovelos	https://drive.google.com/file/d/1mjRB7YIvVRpR4zMOJYOu0P2G3x_fS-CG/view?usp=sharing
6	(24/03/2021)	Braços	https://drive.google.com/file/d/167UzDr7iNCfA2uq78yziXAlZCb76kJT5/view?usp=sharing
7	(29/03/2021)	Ombros	https://drive.google.com/file/d/1nOgJb_gooQLkKyFfodTwVUTrhS7_gm3B/view?usp=sharing
8	(30/03/2021)	Escápulas	https://drive.google.com/file/d/1ZGddNsTDrRiqUdobEx0S4UIjo3t2wkQ/view?usp=sharing
	Data:	Eixo crânio-caudal:	Link do vídeo:
1	(31/03/2021)	Cóccix	https://drive.google.com/file/d/1CV_3lryNwkdqBO_oL7zm54gFHjCU4vhQ/view?usp=sharing
2	(01/04/2021)	Sacro	https://drive.google.com/file/d/1y6OYA3Dh0e6hh-b7gWKOdcwFjQ77YAtL/view?usp=sharing
3	(05/04/2021)	Abdômen	https://drive.google.com/file/d/13SR116iqGec9XINg7LK7DIW0zOV4ipsC/view?usp=sharing
4	(06/04/2021)	Lombar	https://drive.google.com/file/d/1DRp6lTaOYGD41TXAo2Cbyb5GwNskTCyp/view?usp=sharing
5	(07/04/2021)	Caixa torácica	https://drive.google.com/file/d/1Tgi-IqvGdYVd9Y6ixqNceWkeQtkHNsoD/view?usp=sharing
6	(12/04/2021)	Coluna torácica	https://drive.google.com/file/d/1LIz6EwqNCm2p3liK7_-FZAbc_S3JMe28/view?usp=sharing
7	(13/04/2021)	Pescoço	https://drive.google.com/file/d/1XH6Q0B7vQkTooXA_TaCeRSKKN8lEpdZS/view?usp=sharing
8	(14/04/2021)	Cervical	https://drive.google.com/file/d/1r2k6D0OXD29wo9R5bX2ERofC8zvwBOXS/view?usp=sharing

9	(15/04/2021)	Crânio	https://drive.google.com/file/d/1m26HrzcEEpeq344PbLGL9UKsYXWrmObF/view?usp=sharing
10	(20/04/2021)	Face	https://drive.google.com/file/d/1vK6CNKMKPA48d60jzpz_eZTK5D7tTtkQ/view?usp=sharing

Fonte: O autor, 2022.

II - O ESPAÇO:

Esta segunda seção comporta três textos relacionados com a segunda fase de laboratórios: no primeiro há o planejamento dos laboratórios, no seguinte discorro sobre a aplicação desses laboratórios e por fim apresento uma reflexão dessa vivência seguindo o modelo da seção anterior que se repetirá até a quarta seção.

Na primeira escrita, apresento algumas considerações sobre espaço que vim desenvolvendo ao longo do curso de Bacharelado em Dança a partir da minha experiência enquanto aluno. Com elas, estruturei a segunda fase de laboratórios levando em conta uma conceituação de corpo como corpo/espaço ou soma/espaço para ficar mais próximo da conceituação de corpo como *soma* que apresentei anteriormente.

No texto seguinte, apresento algumas considerações sobre a experiência de aplicação desses laboratórios e algumas considerações sobre cenografia que cheguei, aplicando as ideias de *campo* e *interação* da Teoria da Relatividade a todos os seres (animais, plantas, fungos, bactérias, etc) e entendendo que nós humanos não estamos em superioridade em relação a eles e as coisas no mundo. Assim, dançar um solo nunca é possível pois estamos sempre nos relacionando com uma série de seres e coisas. E um cenário nunca é neutro, assim como o figurino, conforme já discutido anteriormente. Deste modo, proponho ao invés de pensar em ontologia, pensar em ecologia, pois estudar os seres do mundo é se estudar, se conhecer.

Finalmente, apresento uma reflexão com base no vivenciado e exponho ao leitor a Abordagem Somático-Performativa (ASP) e sua multiplicidade de enfoques possíveis ao mesmo passo em que esclareço o enfoque da presente pesquisa: dentro da ASP utilizo a Pesquisa Somático-Performativa para lançar mão do Princípio Temático **Padrões Cristal, repadronização e descolonização** e estudar a afetação do esquema corporal através da pele.

SOMA/ESPAÇO

“De onde vem o movimento? Ele se origina no que Laban chama uma pulsão mais interna - isto é, um impulso mais interno que tem a qualidade de sensação. Este impulso guia para fora no espaço então movimento se torna visível como ação física.”¹⁰

(Mary Whitehouse)

Depois da primeira fase de laboratórios, onde explorei o movimento a partir dos conteúdos do Parâmetro Movimento dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (FDHSE), decidi que neste momento deveria retomá-los, pensando, desta vez, na espacialidade que me circundava e que começara a me incomodar e com isso me gerar “provocações, delírios, reflexões, insights e anseios”. (BRAS, 2012, p. 6) Foi o momento de abrir os olhos e pensar em experimentar o movimento, agora, se deixando afetar pelo que via e com isso, de alguma forma, já pensar no cenário e elementos cenográficos que poderiam ser elencados para a próxima fase de laboratórios e poderiam permanecer ou não até seu fechamento. Aproveitando o momento de abertura ocular, fiz a audiência dos vídeos da primeira fase e, também, voltei ao meu diário de bordo para recobrar as considerações que fiz ao longo do curso sobre o espaço, cenografia, organização, disposição e afins. Tais ponderações são importantes porque dizem respeito a maneira que vim pensando espaço até hoje e, portanto, como ele é trabalho nesta obra.

Talvez a primeira reflexão seja a de entender-se como espaço, ou seja, corpo-espaço (MIRANDA, 2008). Tal pensamento exige toda uma mudança de perspectiva quanto a maneira como entendemos espaço e corpo no mundo ocidental. Na física clássica, o espaço era entendido como um grande vazio ocupado por matéria/corpo. Esse entendimento gerava a noção de que o espaço era imutável, eterno e inafetável: um lugar em que a/o matéria/corpo interagiu com outras/os matérias/corpos. Foi somente, mais recente, a partir da Teoria Geral da Relatividade de Albert Einstein - que tomou base nos estudos de campos eletromagnéticos de Faraday e Maxwell¹¹ - que essas noções começaram a ser superadas com os conceitos de *campo* e *interação* que nos indicam que todo espaço é também matéria (ou seja, possui átomos) e toda

¹⁰ *apud.* FERNANDES, 2018, p. 130.

¹¹ Cf.: JAMMER, Max. Concepts of space: the history of theories of space in physics. New York: Dover publications, 1993.

matéria é também espaço. Com isso, indicamos que falar de corpo é também falar de espaço e falar de espacialidade é falar de corpo - seja humano, animal, fitóide, fúngico, inorgânico, atômico ou subatômico. Isto é, somos sempre corpos/espaços relacionando-se com outros corpos/espaços, como *campos* em constante *interação*.

Esse entendimento nos ajuda a compreender como o espaço é pensado na dança e nos FDHSE. O parâmetro Espaço – assim como os outros – é um parâmetro do corpo, o que implica entendê-lo não em consonância com os muitos conceitos que a palavra *espaço* venha a ter mundo afora, mas sim no conceito que ela apresenta dentro desta fundamentação específica (MOTTA, 2006, p. 93), como espaço do corpo ou corpo/espaço. Tal parâmetro “encontra fundamentos essenciais nas geometrias e também na Física Moderna em suas renovadas noções de *campo* e *interações*” (TOZETTO, p. 4) que contribuíram significativamente para o entendimento do espaço enquanto possibilidade de relação, onde “tudo passa a estar em íntima conexão [...] [e] limites deixam de ter um fim em si mesmos e constituem-se fronteiras: o espaço passa a ser um meio no/sobre o qual agimos, *trans*-formando, *meta*-morfoseando”. (*ibid.*, *idem.*) Além de campo de interações, o parâmetro Espaço também leva “em consideração a existência de espaços psíquico-relacionais, identificados como: espaço interno” (*ibid.*, *idem.*) e os espaços externos da kinesfera e do espaço global.

Pensado deste modo, Espaço se abre para as relações entre as Formas. Igualmente a conceituação de Espaço dentro dos FDHSE, o parâmetro Forma também se refere à forma do corpo, pois é um parâmetro do corpo. Seus estudos se concentram nas possibilidades formais da matéria corpo (linhas, ângulos, simetrias e assimetrias e etc.). Mas proponho pensar que as formas de pensamento também são corpo. Assim, trago o conceito de *viagem feliz* de André Lima - “a passagem do impulso imaginante à cristalização da forma” (LIMA, 2004, p. 29) - para nos ajudar a repensar o dialogismo não-hierárquico entre formas de pensamento de formas do corpo: A *viagem feliz* do devaneio poético à extroversão da forma (*ibid.*, pp. 32-33) nos ajuda a compreender o diálogo do espaço interno com o externo através de formas (formas de pensamento e formas materiais, as formas do corpo) que circulam por estes espaços de um a outro, sem supremacia ou hierarquia de um sobre o outro. Ou seja, quando improvisamos, por exemplo, entram em cena para dançar conosco formas do corpo (extroversão da forma) e formas de pensamento (devaneio poético) e ambas se influenciam e retroalimentam-se, com formas mentais afetando o movimento e estas afetando as formas de pensamento.

Entendendo esta *viagem feliz* entre o interno e o externo como não-dicotômica, não-hierárquica e não-linear, podemos compreender melhor os parâmetros Espaço e Forma de Helenita Sá Earp. O espaço passa a ser compreendido como *meio*, possibilidade de interação

entre distintas formas, sendo estas *configurações fenomênicas* de natureza física ou não (formas de pensamento) (MOTTA, 2006, pp. 93-102). Assim, o estudo dos parâmetros Espaço/Forma ajuda a compreender que o corpo, na verdade, é corpo-espaço e que, além das formas do corpo, as formas do pensamento também estão presentes no estudo da dança, porque pensamento também está no corpo, evidenciando mais uma vez a relação corpo + mente. Destarte, se as formas do corpo estão cristalizadas, ou seja, se o intérprete sempre traça os mesmos percursos de movimento, utiliza sempre a mesma dinâmica, o mesmo ritmo, o mesmo uso do espaço é porque além de estar com o corpo cristalizado está com o pensamento cristalizado.

E, então, como fugir do corpo/pensamento cristalizado em busca do corpo/pensamento-cristal? Na sua prática, Fernandes (2018) identifica que podem surgir dois tipos de padrões: os padrões cristalizados e os Padrões Cristal. Os primeiros são aqueles modos engessados que temos de movimentação que nos levam a fazer as mesmas coisas (não necessariamente o mesmo movimento, já que o movimento nunca é o mesmo) e nunca produz crescimento ou mudança em nós. Os últimos

constituíram-se como padrões de crescimento ou de mudança ou, ainda, Padrões Cristal, a partir da mutabilidade inerente às formas cristalinas das teorias de Rudolf Laban. Isto é, determinados estados de des/reorganização somática reaparecem de modo semelhante, porém em contextos diferentes e dilatados ou concentrados em outros movimentos novos, ao longo de todo o processo. (FERNANDES, 2018, p. 75)

Ou seja, a repetição não intencional de um movimento, inicialmente selecionado, gera movimentos fora do padrão. Além disso, existem movimentos que tendem a retornar, não como mobilidades repetitivas e limitantes, mas justamente como modos de reorganização neuromuscular transformadora, expandindo nossas possibilidades expressivas rumo ao que Laban chamou de domínio do movimento (1978). (*ibid.*, p. 79)

Os Padrões Cristal são padrões de crescimento ou mudança. São estados de des/reorganização somática que se repetem (por isso, um padrão) mas em contextos diferentes gerando mudanças (por isso, Cristal). Os cristais têm uma forma padronizada de crescimento, mas nem sempre crescem da mesma forma, evidenciando a mutabilidade inerente a sua constituição. Portanto, o que o diferencia dos padrões cristalizados não é a existência de padrão, mas sim o estado cristalizado onde a repetição de padrões não é mais transformadora. Os movimentos podem ser repetidos, mas revisitados numa experiência de transformação de sua expressividade. Com isso, *movimento* é mudança, mesmo que já conhecido e familiarizado com o corpo do intérprete que o executa, pois ainda afeta a organização de seu esquema corporal.

Então, a experiência de dançar coreografias que estão gravadas na nossa mente/corpo não é cristalizada pois nos Padrões Cristal “memória e experiência se renovam constantemente no continuum ético-estético entre imersão e diferenciação, gerando desafios, adaptações e crescimento por meio do movimento”. (*ibid.*, p. 83) Assim, podemos nos deixar levar pela coreografia, ser dançado por ela, numa ordem toda autônoma, gerando novas transições. (*ibid.*, p. 90) Não sou eu que danço a coreografia, mas ela que me dança, gerando mudança em mim dependendo do contexto em que a experiência de dançar aconteça. Esse contexto inclui o espaço da experiência, o que veste o corpo, qualquer estímulo sensível (sonoridades, aromas, sabores, cores, formas, texturas e etc) e as formas de pensamento que povoam o corpo no momento da experiência. Todos esses elementos podem afetar o *soma* em performance e com isso operar mudanças na organização neuromuscular do intérprete ocasionando *movimento* que gera mudança.

Com toda essa bagagem de novas reflexões, surgidas na primeira fase de laboratórios e que foram retomadas intuitivamente a partir das questões que apareceram na prática-pesquisa, voltei aos vídeos. Para esta nova fase de laboratórios, investi em “identificar padrões criativos ou Padrões Cristal que, paradoxalmente, repetem-se em constante transformação [...] numa autenticidade auto-organizada.” (*ibid.*, p. 83) Assistindo-os, pensei em elencar elementos que achasse mais interessantes e me ative a 1) **formas, posturas e posições** que cheguei nas investigações e achei interessante retomar, pensando em outras possibilidades espaciais e formais; e 2) **seqüências e percursos de movimento**, transitando entre as formas, pensando nos caminhos traçados e na possibilidade de gerar novos desafios e adaptações. Essa passou a ser a segunda fase de laboratórios, onde, a partir das variantes dos parâmetros Espaço/Forma, elaborei o seguinte esquema que me auxiliasse a pensar/fazer *possibilidades outras* espaciais e formais das 1) **formas** e 2) **percursos de movimentos** elencados.

Tabela 4: Os laboratórios da primeira fase e os agentes de variação da segunda fase.

Membros inferiores:	Membros superiores:	Eixo crânio-caudal:	Agentes de variações formais e espaciais:
Dedos dos pés Pés Tornozelos Pernas Joelhos Coxas	Dedos das mãos Mãos Punhos Antebraços Cotovelos Braços	Cóccix Sacro Abdômen Lombar Caixa Torácica Coluna Torácica	Planos, Direções, Sentidos, Níveis, Contatos, Apoios, Eixo corporal, Amplitude/Cinesfera, Trajetórias, Linhas e Ângulos Posições, Simetrias e assimetrias

Quadril	Ombros Escápulas	Pescoço Cervical Crânio Face	
---------	---------------------	---------------------------------------	--

Fonte: O autor, 2021.

Tomando o vídeo dos laboratórios - por exemplo, o do laboratório “Pés” - eu selecionava as 1) formas e 2) percursos de movimentos que achava mais interessante. Depois eu aplicava os agentes de variações formais e espaciais que julgava pertinentes, pensando “Como fazer essa postura em outro **Plano**?”, “E, se eu fizesse esse percurso em outro **Nível**?”, “Se, ao invés de usar o braço esquerdo como **Apoio**, usasse o direito?”. E fui fazendo isso com cada um dos vídeos da primeira fase. Entretanto, nessa fase de laboratórios, optei por não fazer o registro videográfico, mas escrito. Comecei a pensar na ordem sequencial deste material, já pensando “No que viria primeiro”, “O que viria em seguida?”, “Essa pesquisa se alinha com aquela!”, “Dessa postura posso ir para aquela outra...”, estruturando os primeiros rascunhos de uma coreografia.

Tabela 5: O número de 1) formas e 2) percursos de movimentos elencados na segunda fase de laboratórios a partir de cada um dos vídeos da primeira fase.

1. Membros Inferiores: (27)	2. Membros Superiores: (12)	3. Eixo Crânio-Caudal: (11)
1.1 Dedos dos pés (8)	2.1 Dedos das mãos (4)	3.1 Cóccix (1)
1.2 Pés (4)	2.2 Mãos (1)	3.2 Sacro (1)
1.3 Tornozelos (6)	2.3 Punhos (2)	3.3 Abdômen (1)
1.4 Pernas (3)	2.4 Antebraços (1)	3.4 Lombar (1)
1.5 Joelhos (4)	2.5 Cotovelos (1)	3.5 Caixa Torácica (1)
1.6 Coxas (1)	2.6 Braços (1)	3.6 Coluna Torácica (1)
1.7 Glúteos (1)	2.7 Ombros (1)	3.7 Pescoço (1)
	2.8 Escápulas (1)	3.8 Cervical (2)
		3.9 Crânio (1)
		3.10 Face (1)

Fonte: O autor, 2021.

ONTOLOGIA = ECOLOGIA

“Quando o desejo constante de se tornar outro torna-se a estabilidade de ser, e quando este ser desejante se funde intimamente com a plasticidade da matéria, então ontologia torna-se sinônimo de ecologia.”¹²

(André Lepecki)

No contexto de formação do curso de Bacharelado em Dança, sempre achei que trabalhávamos pouco com o cenário. Raramente, pude ver em algum trabalho nas disciplinas, alguma espécie de cenografia. Exceto no caso dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) que conseguia vislumbrar certa preocupação. No caso de elementos cenográficos, esses eram mais recorrentes e quase sempre, quando elencados, eram usados de maneira somática, visando suscitar um estado investigativo no intérprete em cena - o que era o que eu também costumava fazer, quando utilizava.

Nunca havia pensado no cenário como uma questão e foi somente a partir da disciplina de Cenografia e Figurino que comecei a balbuciar certas considerações sobre o assunto. Quando vi as referências cenográficas trazidas pela professora Dr. Cida Donato - majoritariamente teatrais - percebi o quão pouco era investido na cenografia de trabalhos de dança cênica que assistia. Enquanto que em algumas produções teatrais este elemento era o que recebia a maior atenção e investimento, parecia que na dança-espetáculo era inversamente o oposto. É claro que esta questão está diretamente relacionada com o projeto e a filosofia da dança contemporânea, que quer tomar o corpo e suas potencialidades e levá-las ao máximo de seus limites e fronteiras, buscando trazer à luz a questão espinosana “o que pode o corpo?”. Se o corpo é o centro das atenções nos processos criativos de dança, o cenário não deveria ser de grande importância e para isso, quanto mais neutro, mais o corpo ficaria em evidência. E como já dito na seção sobre o figurino, não raro vemos nos trabalhos de dança contemporânea essa tentativa de neutralização, usando-se um cenário branco, preto ou monocromático; liso e sem muitas interferências, ruídos, rasuras e contaminações.

Mas o que essa prática vela é uma ideia já ultrapassada de espaço como um vazio preenchido por corpos. E do corpo como um emissor de sentidos e preenchedor de espaço que

¹² *Apud* FERNANDES, 2018, p. 97.

só dá, mas não recebe nada do espaço em que está inserido; e do contrário, o espaço como um grande receptáculo que apenas recebe, mas não dá nada aos corpos. Como já dito, entendemos-nos como corpo/espaço, campos em constante interação com outros corpos/espaços. Com isso, quero dizer, que não é o intérprete que preenche o cenário de sentido, como se o espaço não fosse nada sem a sua presença. O espaço (e também o cenário) já expressa um sentido - mesmo que o mais vazio o possível - e é junto com o corpo do intérprete que o sentido dançante será produzido.

Com essa mudança de paradigma, podemos nos desfazer da supremacia da qual nos vemos (“nós”, humanidade) em relação a tudo que é *outro* - animais, plantas, objetos inanimados e toda série de “coisas” que têm no mundo. Se se entende como um corpo/espaço em interação com outros corpos/espaços, a ideia de hierarquia não faz mais sentido. Pressupostos mais entrelaçados passam a povoar esse novo paradigma, como: “O espaço já é, sem eu preenchê-lo” ou “Eu só sou em uma espacialidade e não independente dela”. Então, toda ontologia torna-se ecologia, como expresso por Lepecki na epígrafe deste texto. Não faz sentido estudar o ser (ontologia) ignorando-se onde ele está. Igualmente, não faz sentido estudar o *habitat* (ecologia) dos seres, supondo o *onto* (o ser humano) como um *ser* diferente ou superior aos outros seres. Quando entendemos o ser humano em paridade com os outros seres, a ontologia se torna dispensável e podemos falar apenas em ecologia.

Refletindo sobre essa questão ao longo da segunda fase de laboratórios, ela atravessou o pensamento sobre a cenografia ou, mais importante que isso, o lugar onde iria dançar, ou seja, trocar interação. Percebi que na primeira fase de laboratórios, mesmo estando de olhos fechados e com foco no movimento mais interno, o espaço da minha casa provocou-me afetação. Então, no segundo momento de pesquisa, entendi que deveria me preocupar mais com esse corpo/espaço que seria meu parceiro de investigação, assim como a ideia de *objeto partner* que vem sendo desenvolvida por Giselda Fernandes - artista da cena contemporânea carioca - desde 2002. Giselda entende o objeto como *partner* (parceiro) que interage e dança *com* ela e não uma coisa a qual ela manipula. Decidi aplicar esse entendimento ao espaço que dançaria, me atentando a possibilidade de interações possíveis entre nós, onde pudéssemos nos afetar mutuamente, numa relação mais horizontal e dialógica. Pensando assim, nunca se faz um solo pois...

O espaço não é lugar, mas *partner*. É sempre em relação a um outro que se dança. Este outro, para longe de qualquer personagem imaginária, é antes o próprio espaço que paradoxalmente contém o corpo e é por ele contido; é nele que o corpo se expande ao mesmo tempo em que ele é, pelo corpo, expandido.” (ROCHA, 2016, p. 73)

Ideia muito similar a que Fernanda Nicolini defendeu em sua dissertação de mestrado “OBJETOSUJEITOBJETO”, onde postula considerações como “Se é, é vivo” e “Coisa não é menos que gente”¹³. Utilizando ideias advindas da Ontologia Orientada a Objetos (OOO) do filósofo Graham Harman, que adota a posição de que os objetos existem independente da percepção humana, questiona o papel central da perspectiva humana no pensamento ocidental mais tradicional. Entendendo que tudo que é, é vivo - não no sentido de orgânico ou inorgânico - mas tem vida, tem movimento, mesmo que seja num contexto atômico ou subatômico; podemos pensar numa relação com o *outro* em que não estejamos em superioridade, mas numa troca o mais horizontal quanto possível.

Então, comecei a pensar cada vez mais no espaço que dançaria e pesquisaria. De modo similar ao que pensei sobre figurino, comecei a pensar em como a pesquisa somático-performativa (PSP) poderia se debruçar na construção de uma cenografia e a resposta era a mesma: através das experiências vividas ao longo do processo de pesquisa que me forneciam percepções, estados, sintonias, relações e conexões.

Nesta segunda fase de laboratórios, tomei os Padrões Cristal que elenquei para experimentar numa espacialidade que fui construindo em casa. Nas investigações, retomei algumas performances de Ciane Fernandes como a “Imersão CRISTAL¹⁴” e “Im(v)ersão Corpo Ambiente¹⁵”. Pensando nelas e no uso que Fernandes faz do ambiente externo, como o mar, a cachoeira, a areia, a lama e as ruas de Salvador e, ao mesmo tempo, olhando da janela da minha casa uma colina com um grande gramado que balançava ao vento, fui tomado pelo desejo de fazer da natureza a minha parceira (*partner*) nessa dança.

Mas essa companheira, infelizmente, não estaria comigo nos ensaios. Então, mesmo em casa, a segunda fase de laboratórios me forneceu materiais - sensações e percepções - que me ajudaram a pensar no *onde* a performance aconteceria. Junto com o roteiro coreográfico que fui construindo a partir das formas e sequências de movimento que elenquei, pensei na espacialidade que me relacionaria, também decidindo as bases de apoio, contatos e níveis; os planos, direções e sentidos do movimento; as linhas, ângulos, simetrias e assimetrias, em paralelo as reflexões sobre o tipo de solo (grama, areia, terra, pedra) e de objetos cênicos que

¹³ NICOLINI, Fernanda. Defesa de dissertação de Mestrado em Dança no Programa de Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Apresentação oral e remota. 27 de abr. 2021.

¹⁴ COLETIVO A-FETO. Imersão CRISTAL. Museu de Arte Contemporânea do Ibirapuera: São Paulo, junho de 2016.

¹⁵ FERNANDES, C. FRANCO, Lucio Di. IM(V)ERSÃO CORPO AMBIENTE. Videodança. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUSdBhDpVMc&t=22s>>. Acesso em 13 de ago. 2021.

poderiam estar presentes (árvores, arbustos, lagos, rochas) e interferências de outra ordem (como o vento, a chuva e etc).

A partir dessas experimentações na segunda fase de laboratórios, esquematizei uma ordem sequencial dos Padrões Cristal que elenquei, esboçando um roteiro coreográfico para improvisar. Mantive o figurino que tinha pensando, sem as ataduras e esparadrapos. A partir da dica de uma amiga que cursa Fisioterapia decidi experimentar o Kinesio Tape. São fitas adesivas de algodão e elástico que apesar de muito usadas em lesões esportivas para o tratamento de traumas musculares, ainda não tem sua eficácia comprovada. Mas estudos têm sido desenvolvidos de que elas podem ajudar em outro problema: idosos com perda do sentido vestibular relatam melhora no sentido proprioceptivo com o uso da fita em certas partes do corpo. Ou seja, a pressão que a fita exerce na pele, ajuda na organização neuromuscular dessas pessoas. Efeito este que estava buscando nos meus laboratórios, então substitui o esparadrappo pela fita de Kinesio nas mesmas regiões do corpo: ao longo da coluna vertebral e nos dedos das mãos e pés.

Quanto ao cenário, decidi revisitar um canto da natureza muito conhecido onde passei grande parte da minha adolescência pois ficava em frente ao colégio que estudei durante parte do ensino fundamental e médio: o gigantesco campus da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Lá tenho memória dos lagos, das árvores frutíferas, das muitas espécies de flores e plantas e é uma parceira já conhecida que me dá saudades. Quis lá voltar para saber que mudanças ela pode provocar nesta dança/performance, pois sei que há bastante agentes de variações possíveis de explorar na diversidade de vidas que habitam-na.

PERFORMANCE COMO ANTI-MÉTODO

Tendo a capacidade de afetação do esquema corporal por via da pele como tema de investigação, fiquei pensando em como abordar tal assunto de modo que a teoria não fosse o foco da pesquisa e a obra não servisse apenas de ilustração. Encontrei uma metodologia de pesquisa que me ajudou neste sentido, pois tornou a prática o motor da pesquisa. É importante que descreva um pouco dessa abordagem para que o leitor consiga acompanhar o anti-método proposto por esta nova estrutura de pesquisa. Numa pesquisa acadêmica clássica, esta seção deveria estar na apresentação, no começo do texto, mas aqui a organização dos materiais veio da prática e foi somente na segunda fase de laboratórios que comecei a tratar o tema da espacialidade, das disposições, da organização, ou seja, da metodologia.

A Abordagem Somático-Performativa (ASP) foi desenvolvida por Ciane Fernandes, batizada como tal em 2012 (2018, p. 13) e “vem se configurando como uma Prática como Pesquisa, no contexto da pesquisa performativa delineada por Brad Haseman (2006), na qual a prática [...] determina os processos e percursos a serem traçados”. (*ibid.*, *idem.*) Este princípio realoca o papel da performance na pesquisa - em vez desta ser uma ilustração ou anexo da pesquisa passa a ser o elemento eixo que estrutura todo o desenvolvimento:

Nas metodologias quantitativa (método científico) e qualitativa (método múltiplo), a prática é um objeto de estudo, um adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplicam e testam determinados princípios e/ou conceitos. Na pesquisa performativa (HASEMAN, 2006), a prática é o eixo organizador de um multimétodo de estrutura aberta. [...] O importante é que a maneira de aprender, pesquisar, estudar etc. seja somático-performativa, isto é, baseada na/e organizada pela experiência prática criativa de somas em inter-relação integrada. (*ibid.*, p. 135)

Nesta forma específica de Prática como Pesquisa proposta por Fernandes, a partir da somática e da performatividade, entende-se a busca por integração de si como um saber. Deste modo, pesquisa é feita com o corpo a partir de práticas corporais. Assim:

A **Abordagem Somático-Performativa** é uma metodologia de **Prática como Pesquisa**, mais especificamente de **Prática Artística como Pesquisa**, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação de artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo de conhecimento. Por integrar ensino, pesquisa e extensão, denominei-a de abordagem [...] Mas, quando utilizada especificamente como abordagem de pesquisa, aplicada ao desenvolvimento de projetos nesta linha, é denominada de **Pesquisa Somático-Performativa** (*ibid.*, p. 119) [*grifos meus*]

Aqui, utilizo a Pesquisa Somático-Performativa (PSP). E não para investigar, mas experienciar a pele em busca de conhecimento encarnado. Deste modo, a construção de conhecimento se dá, obviamente, de maneira diferente aos modos das pesquisas acadêmicas mais rígidas:

Entre estrutura e previsibilidade, conhecimento é criado por diferentes corporeidades e espacialidades em constante relação e transformação, como na dinamosfera de Laban (1974), em configurações espiraladas e espelhadas como, por exemplo, o anel de Möbius. Assim, em vez da máxima linear "penso, logo existo" de Descartes, guiam-nos outros pressupostos mais entrelaçados e dinâmicos, como "sinto, logo existo" (OLIVEIRA, 2006), "performo, logo pesquiso", "movo-me e sou (co)movido, logo, aprendo com o ambiente... (FERNANDES., 2018, pp. 119-120)

Assim, a pesquisa desenvolvida não advém da palavra, do logos, da razão, da racionalidade ou de conceitos, mas de outras partes do *soma* (corpo + mente) - como já dito várias vezes ao longo desta pesquisa - ignoradas, ou vistas como de segunda ordem: a intuição,

a sensação, a percepção, a atenção colocadas em práticas através de vivências somáticas e performativas. Delas podem advir as palavras, os conceitos, a escrita numa coreografia conceitual que primeiro foi ensaiada no corpo.

A **escrita** é determinada pelo processo do que se escreve. O **conteúdo** nos ensina seu próprio método, flexível e coerente, aguardando nas infinitas possibilidades cristalinas do "espaçotempo" quântico. (*ibid.*, *idem.*) [*grifos meus*]

Tendo identificado a afetação do meu esquema corporal através da pele, me movia em experimentações somático-performativas (inspiradas nas aulas de Corporeidade de Letícia Teixeira e utilizando conteúdos dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp) pensando nesta questão e com isso a pesquisa tomou seus rumos próprios a partir destas práticas. Ou seja, na Pesquisa Somático-Performativa se sugere que...

[...] o artista/pesquisador mova-se com suas perguntas em mente e, intuitivamente, encontre respostas para elas na linguagem simbólica do corpo e no imaginário poético da mente. Ao literalmente ser movido pela experiência, acontece simultaneamente um (auto)testemunho a partir de um ponto separado da consciência. Uma dupla consciência, assim por dizer, que registra enquanto ao mesmo tempo tem a experiência. (OHMANN, 2014, p. 3)

O produto desses processos criativos somático-performativos é a performance que ele suscita com suas questões. Essa performance não é descritiva, representativa ou narrativa. O que está em jogo é a capacidade de afetação desses processos na criação de uma nova corporeidade a partir das experiências somático-performativas. Assim, “o pesquisador move-se com o conteúdo em desenvolvimento de sua investigação” (*ibid.*, p. 3) e a ação corporal, o movimento, o acontecimento advindo destas investigações são a própria performance. Ou seja, o corpo do intérprete neste estado investigativo/somático é performativo. Assim, performance, aqui, não é sobre alguma coisa, mas é a própria experimentação de um *soma*.

Mas por que tal abordagem recebe a alcunha de somático-performativa? Por que somática e por que performativa?

Dança e performance compartilham da efemeridade e, por extensão, daquela questão sutil, apontada por José Gil (2001: 202), a que Rudolf Laban chamou de *Traceforms* ou Formas Traço (1974). Dança e performance realizam, no espaçotempo, uma rotação e inversão simultânea de sentidos opostos (*contratensões...*), criando rastros coreografados/performados cuja fonte é a relação dinâmica viva, isto é, somático-performativa. Este seria o avesso simultâneo da ação (compreendida aqui como qualquer movimento, inclusive a pausa) no espaçotempo. Isto pode estar presente em diferentes ações, pausas, técnicas, estilos ou composições, e diz respeito a como eles são realizados (a que Laban chamou de *antrieb* ou impulso interno), relacionando sensação-emoção-intenção-intuição (peso-fluxo-foco-tempo) em estados específicos,

intensos inclusive em suas sutilezas, vagarosidades e invisibilidades [...] Mais importante do que distinguir dança de performance é perceber a conexão somática (o ser como um todo e no todo) e seu vínculo performativo, isto é, sua força enquanto pulsão (antrieb) no espaço vivo irrestrito e trans - atômico, celular, animal, vegetal, atmosférico, planetário e cósmico. (FERNANDES, 2018, p.109)

Isto é, a pesquisa, nesta metodologia, é feita a partir da percepção do ser enquanto *soma* e de sua ação como performance. Deste entendimento, o pesquisador pode partir para executar diferentes tipos de projetos de pesquisa que fogem ao escopo do que é priorizado nos moldes mais tradicionais de pesquisa.

Inspirado no Sistema Laban/Bartenieff (SLB) e seu emaranhado de conceitos específicos que se articulam num todo harmônico, a Abordagem Somático-Performativa se subdivide em três grupos específicos de princípios que se relacionam num todo, mas que podem ser isolados para um melhor aprofundamento, dando ênfase a um princípio, desde que entenda-se sua integração com todos os outros. Estes grupos são: Princípios Fundantes, Princípios Temáticos e Princípios Contextuais.

Geralmente há a ênfase em um ou dois princípios e a ênfase que darei nesta pesquisa é ao Princípio Temático **Padrões Cristal, repadronização e descolonização**. Este princípio se preocupa com a questão da diferenciação entre padrões cristal e padrões cristalizados. Como já explicitado anteriormente:

Os padrões cristalinos são aquelas preferências que limitam - e, portanto, impedem - nossa experiência completa ou o domínio do movimento, e que muitas vezes geram dores crônicas e localizadas. Os padrões cristalinos são padrões de crescimento ou de mudança: maneiras auto-organizadas de se desenvolver e adaptar, expandindo as possibilidades expressivas em movimentos de rotação como a natureza e os universos, aproximando-se cada vez mais de um amadurecimento integral e integrado com/no ambiente. Essas duas modalidades - cristalizados e cristalinos - coexistem o tempo todo, mas cabe a nós permitir que as possibilidades cristalinas imanentes atravessem as compulsões cristalizadas e ditem a ação, gradualmente abrindo mais e mais espaços de habitação somático-performativa. (*ibid.*, p. 148)

E, afinal, por quê Padrões Cristal?

Mais do que um adjetivo, o cristal é um "como se move o que nos move". Por isso decidi chamar esses padrões de "Padrões Cristal" em vez de "cristalinos" ou mesmo "padrões de cristal". Além disso, não os chamo de "padrões cristais", pois o próprio cristal já se configura como plural, multiplicando-se a partir de sua matriz. (*ibid.*, *idem.*)

Na ASP, com o enfoque neste Princípio Temático, a pesquisa se lança em busca da “repadronização” (re patterning), ou seja,

transformar planos ou modelos neuromusculares habituais e repetitivos de execução de sequências pela reorganização de reações, reflexos e respostas orgânicas e flexíveis. O objetivo é restabelecer o princípio básico do movimento e da vida por meio de padrões de relações dinâmicas ao invés de padrões fixados e isolados. Como enfatizou Bartenieff: "O que é importante é re-despertar sua consciência de músculos e articulações que não são usadas, usadas inadequadamente ou equivocadamente, para que você possa estender suas possibilidades de movimento tanto em energia quanto em expressividade". (BARTENIEFF; LEWIS, 1980, p. 230) Nesse sentido Bartenieff (1978) concretizou o conceito labaniano de "domínio do movimento". (*ibid.*, *idem.*)

Com isso, podemos voltar à questão lançada anteriormente: como fugir do corpo/pensamento cristalizado em busca do corpo/pensamento-cristal? Podemos "pensar em movimento não apenas como uma função do corpo, mas como uma extensão da mente. Da mesma forma, pensar no discurso não como uma extensão da mente, mas como uma função do corpo" (AUSTER *apud* OHMANN, *op. cit.*, p. 5) Assim, uma pesquisa com ênfase no entendimento do corpo como soma, coloca-o em ação performativa em busca desta forma cristal de ser *re patterning* a ação deste corpo e com isso seu pensamento.

A partir desta abordagem, utilizando a Pesquisa Somático-Performativa, dando ênfase ao Princípio Temático Padrões Cristal, repadronização e descolonização, exercito em práticas corporais somático-performativas a resposta à questão supracitada em laboratórios onde levanto tais padrões de movimento.

Os Laboratórios de Espaço/Forma: Esta segunda fase foi inspirada nos Parâmetros Espaço e Forma dos Fundamentos da Dança. Os laboratórios continuaram a acontecer na minha casa entre os meses de maio e agosto de 2021. Deti-me em fazer a audiência dos vídeos elencando 1) formas e 2) percursos de movimentos explorando possibilidades de ordenação destes materiais para a construção de um roteiro coreográfico.

Tabela 6: O cronograma da segunda fase de laboratórios

	Data:		Link dos trechos do Diário de Bordo:
1	26/05/2021	1. Dedos dos pés;	https://drive.google.com/file/d/1ZG8un-y8B8PUq_JmX-7FqNOAnLOG6px4/view?usp=sharing
2	09/07/2021	//	//
3	14/07/2021	//	//
4	16/07/2021	2. Pés; 3. Tornozelos;	//
5	10/08/2021	//	//

6	13/08/2021	4. Pernas; 5. Joelhos; 6. Coxas; 7. Glúteos	//
7	16/08/2021	1. Dedos das mãos;	//
8	17/08/2021	2. Mãos; 3. Punhos; 4. Antebraços	//
9	20/08/2021	5. Cotovelos; 6. Braços; 7. Ombros; 8. Escápulas; 1. Cócix; 2. Sacro; 3. Abdômen; 4. Lombar; 5. Caixa torácica; 6. Coluna torácica; 7. Pescoço; 8. Cervical; 9. Crânio; 10. Face	//

Fonte: O autor, 2022.

III - A ENERGIA:

Esta seção comporta a terceira fase dos laboratórios e as reflexões que se sucederam antes, durante e depois dela. A primeira escrita trata da diferenciação do movimento do corpo humano vivo (soma) dos movimentos de corpos inanimados, utilizando conceitos de Laban, Eugenio Barba e Nicola Savarese e de Renato Ferracini para pensar nas qualidades que os diferenciam. Assim, defende-se que o movimento na dança é um movimento dotado de características energéticas que permitem uma variabilidade muito grande de expressividade de acordo com o encadeamento destas num discurso. Com isso, proponho ampliar a ideia do discurso da dança como narrativa cinética para narrativa cinética/energética. E deste modo, planejei a execução da terceira fase de laboratórios desta pesquisa.

Em seguida, a partir da aplicação e vivência dos laboratórios comecei a tratar de questões referentes à iluminação, entendendo que tudo está relacionado no discurso da dança, pois este se apresenta como um discurso sincrético.

Assim, escrevo por último, sobre os efeitos estéticos de *cinestesia* desse discurso sincrético propondo uma reflexão a maneira que se concebe tradicionalmente estética, apreciação estética, sentido, afecção, o ato de dançar, o discurso dançante e a criação em dança.

A ALMA DE UMA AÇÃO CORPORAL (MENTAL/FÍSICA) É SUA ENERGIA

*O corpo é um espaço e um tempo – dentro dos
quais encena um drama de energias¹⁶.*

(Paul Valéry)

Como nas seções anteriores, trago as reflexões sobre determinado tema escritas no meu diário de bordo e que me auxiliaram a organizar a fase seguinte de laboratórios. Minhas considerações sobre o parâmetro Dinâmica dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, os conceitos a ele relacionados, suas afinidades com o estudo da Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff e as ideias que fazem pontes com outros estudos do movimento foram retomadas e atualizadas durante esse processo.

Nos FDHSE, o parâmetro Dinâmica lida com questões quanto ao *como* do movimento, estipulando agentes de variação que consigam instigar a maior variabilidade possível de maneiras de efetivar um movimento, estudando, por exemplo, o peso, a força, a intensidade da mesma, sua entrada e passagem pelo corpo e os modos de execução (TOZETTO, p. 9). Dinâmica, do grego *dynamikós*, diz respeito às forças que atuam no movimento, ao organismo em atividade ou, ainda, à parte da mecânica que estuda os movimentos (ANASTASIOU; ALVES, 2005, p. 69) Alguns teóricos das artes cênicas - pude observar - preocuparam-se não só com o movimento, mas nas forças que atuam junto com sua efetivação *espaçotemporal*. E, apesar de, talvez, terem usado nomenclaturas diferentes, a princípio, considero que falam de conceitos correlatos. Essas conexões entre autores que fui fazendo ao longo do curso foram retomadas nesta nova fase dos laboratórios e com essa costura - que apresentarei a seguir - planejei a continuidade da presente pesquisa.

Laban, por exemplo, fala mais em específico no termo *esforço* (ou *expressividade*, como a pesquisadora Ciane Fernandes prefere traduzir). A palavra, no original, em alemão - língua em que Laban escreveu sua teoria - é *Antrieb*, que foi traduzida para *Effort*, no inglês e daí, para *esforço* no português. Isso é importante de mencionar porque a tradução para *esforço*, hoje, vem gerando discussões porque pode sugerir um tônus exagerado na hora de mover e não é essa a mesma acepção que *Antrieb* tem em alemão (FERNANDES, 2001, p. 11).

¹⁶ *apud* TROTTA, 2010, p. 106.

No que se refere ao conceito de *esforço*¹⁷ na obra de Laban, este o situa como um *poder* desconhecido que confere uma *atitude* à *ação humana* lhe conferindo uma qualidade que a diferencia do movimento de corpos inanimados. O teórico coloca que as explicações racionalistas insistem que os movimentos do corpo humano estão submetidos às leis do movimento inanimado. Ou seja, o peso do corpo segue a lei da gravidade; o esqueleto é um sistema de alavancas tal qual um outro qualquer; a força propulsora da ação humana também necessita de energia, porém, há diferenças no movimento de uma pedra que cai e de um braço caindo. (1978, pp. 49-50) A tese do autor é de que embora condições mecânicas possam ser observadas no corpo, o uso do movimento do corpo humano deriva de um *poder* que até os dias de hoje não foi explicado, no entanto, não é desconhecido. (*ibid.*, p. 50) Esse *poder* nos habilita a escolher uma *atitude*, nem sempre consciente, de selecionar movimentos apropriados à situação. A variabilidade do caráter humano deriva da multiplicidade de *atitudes* possíveis frente aos *fatores de movimento*. E uma tendência que se torna habitual, se caracteriza como o caráter e temperamento de uma pessoa. O *esforço* e a *ação* dele resultante podem ser ambos inconscientes e involuntários, mas estão presentes em qualquer movimento. O *esforço* é visível, audível ou imaginado. (*ibid.*, p. 51)

Com essa diferenciação, podemos concordar que o estudo da mecânica, no campo da Física, jamais vai conseguir dar conta da força (ou *poder*) que confere um colorido, certas nuances (*atitude*) ao movimento (*ação*) do corpo humano. E serão as artes corporais que lançaram mão a esse objeto de estudo, não no sentido de dar conta, mas de considerar que esses diferentes modos de executar o movimento existem - e são muitos - e podem ampliar as possibilidades de articulação de narrativas cinéticas. E não se trata, apenas, de um jogo dualista de alternância entre duas polaridades, como muitas vezes esse estudo foi resumido - vide exemplo do Sistema Laban/Bartenieff, que por muito tempo ficou sendo assim trabalhado: indo do forte ao fraco, do leve ao pesado. Concordo com Fernandes, quando diz que uma característica dos *somas* é transformar “o paradigma dualista em condição dinâmica da própria vida” (2018, p. 128). Compreender que *Antrieb* não se refere a extremidades opostas e sim gradações (*ibid.*, *idem.*), nos permite ampliar o leque de escolhas possíveis de expressividade, permitindo experimentar o gradiente do lento ao rápido sem necessariamente ter que chegar ao rápido absoluto ou partir do lento absoluto, curtindo as nuances de cada matiz. A referência a estes termos aqui não é aleatória e uma ponte para ilustrar o que estou querendo dizer pode ser

¹⁷ Vou usar o verbete *esforço* aqui porque é assim que está traduzido na obra que estou referenciando, Domínio do Movimento (1978). Vou usar *expressividade* quando estiver me referindo às traduções de Fernandes (2001; 2006; 2018).

pertinente: é só pensar nas cores que, por exemplo, tem seus matizes (a cor em si própria) e seus tons (ou nuances) que apresentam amplo espectro conforme avançam os estudos em colorimetria. E entre um matiz e outro, um longo tapete de possibilidades de tons e meio-tons se estende. Não precisamos usar sempre o amarelo absoluto ou vermelho absoluto, mas podemos experimentar a variabilidade possível de gradações deles e entre eles.

Outros teóricos que contribuem para a compreensão da dinâmica são Barba e Savarese e os vários conceitos que desenvolvem como a ideia de *corpo dilatado*, que acontece quando o fluxo das energias é dilatado e o corpo do ator (e aqui, acrescento os artista da cena em geral) se torna mutação contínua, *corpo-em-vida*, que dilata a presença e a percepção (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52). Neste estado, não só as *ações físicas*, mas as *ações mentais* ficam num estado alterado (*ibid.*, p. 53), pois os autores entendem, ao longo de sua obra, que corpo e mente trabalham em conjunto e que pensamento também é movimento (*ibid.*, *idem.*). Por isso, enfatizam que o treinamento físico deve penetrar no nível mental e psíquico, determinando uma mudança de consciência. E se o treinamento físico permite uma mudança no modo de mover, lhe confere uma habilidade, também deve permitir uma mudança na maneira de pensar. (*ibid.*, p. 57) vitalizando a mente, produzindo em paralelo uma *mente dilatada*. Essa *mente dilatada* justifica uma ação física coerente executada por um *corpo dilatado* porque ambos têm a ver com corpo/mente-em-vida do ator (*ibid.*, p. 65).

Outro ideia presente é a de *energia* (*ibid.*, p. 52) e, quanto a isso, pontuam que o trabalho da cena não é sobre o corpo, voz ou mente, mas sobre essa *energia*. (*ibid.*, p. 53) Mas alertam que para fazer um trabalho sobre a *energia* (intangível) são necessários exercícios tangíveis: “No nível visível, parece que ele [o ator] está trabalhando sobre o corpo e sobre a voz. Na verdade, está trabalhando sobre algo invisível: a *energia*.” (*ibid.*, p. 77) O conceito de energia é difícil e, além disso, muitas vezes é associado ao ímpeto externo, à violência. Mas no recorte dos autores *energia* é uma pulsação na imobilidade, uma temperatura-intensidade que pode ser modelada e deve ser explorada. (*ibid.*, *idem.*)

Outra alerta que fazem é que, durante o trabalho laboratorial, encontramos *ações corporais* e temos um fetichismo em lhe atribuir significados pois acreditamos que a alma de uma ação seja seu sentido e se não conseguirmos atribuir um significado compreensível, acabamos descartando a ação (*ibid.*, pp. 56-7). Mas, os autores acreditam que a alma de uma ação seja a *qualidade de sua energia* e que essa pode compor diversas lógicas dramáticas e atribuir múltiplos sentidos, dependendo da maneira que for encadeada na obra. (*ibid.*, *idem.*) Essas *ações corporais* (mentais e físicas) carregam em si uma qualidade de energia, um *poder* dotado de uma *atitude*, fazendo eco aos termos usados por Laban. Encenar essas energias no

espaçotempo, talvez, seja dançar - fazendo referência à epígrafe deste texto - e o trabalho composicional em dança, talvez, seja o de encadear tais energias num drama energético, numa narrativa cinética/energética, que não apenas considera o movimento, mas a qualidade de energia que ele carrega.

Indo no mesmo sentido, Ferracini, falando de sua práxis de trabalho, menciona a ideia de desorganizar-se e reorganizar-se:

O ator busca, como artista, fazer que o outro ser humano que o assiste se desorganize - se ressignifique - se reorganize. Para tanto, ele precisa, cotidianamente, desorganizar-se - ressignificar-se - reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com o seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensidades. [...] "É a representação como ato de transgressão" (Grotowski, 1997, p. 16). Uma transgressão de e na relação, consigo mesmo, com o outro ator e com o público. Esse é o *feedback* que, em última instância, acaba gerando uma revolução singularizada no aqui-agora teatral. A revolução, para esse ator, é uma revolução unitária e nuclear; uma tentativa de auto-redimensionamento. É buscar ir, no trabalho pré-expressivo, em sala, a extremos pessoais, a bordas de seu corpo e energias cotidianas que são estratificadas, agenciadas, adensadas, aglomeradas, transformando toda essa busca pessoal em **ações físicas orgânicas** que serão, em sua recriação, no momento do Estado Cênico, os **enunciados** que realizarão a troca com o público, numa relação em zonas e planos outros. Plano da arte. (FERRACINI, 2006, pp. 35-36) [*grifos meus*]

O trabalho de dinâmica na obra do autor pode ser entendido como a criação desse *campo de intensidades*, onde cria-se com o corpo um *tempo outro* e um *espaço outro*. Esse tempo e espaço outro são transgressores, pois vão contra o tempo e o espaço que o capitalismo quer que tenhamos: que seja útil e produtivo. Esse tempo e espaço outro são inúteis para o capitalismo e só servem para a cena, por isso podem ser entendidos como um ato de transgressão. Essa transgressão ocorre no corpo do ator e se dá de fato na cena quando este fica cara a cara com a platéia e essa troca pode se dar, havendo a revolução no aqui-agora. Mas antes dessa revolução se dar, o ator deve investir nessa tentativa de *auto-redimensionamento* buscando as *bordas de seu corpo* e a *energia*, transformando essa busca em *ações físicas orgânicas* que fogem ao *corpo estratificado* do capitalismo, indo em busca de outros modos de uso dessa energia e desse corpo para, então, trocar com o público numa relação em zonas e planos outros - plano da arte.

Nesse sentido, podemos entender que o trabalho de dinâmica em sua obra é a busca de um *corpo nômade*: um corpo que se agarra "a sua própria linha de fuga. Lança-se em desterritorialização para construir um território 'sobre' essa desterritorialização gerada por ele mesmo. Nesse sentido, um corpo-em-arte é um corpo nômade por excelência." (*ibid.*, p. 37)

Com a retomada dessas reflexões durante essa nova fase de laboratórios, comecei a pensar para além da ideia de composição em dança contemporânea como narrativa cinética

utilizando os movimentos, pois comecei a considerar que não era apenas o movimento, a ação corporal, mas a manipulação da energia que dava o tom, o sentido, à ação. Portanto, compreendo a dinâmica na cena como o trabalho investido na energia da ação corporal e na sua manipulação.

Com essas reflexões elaborei a presente fase dos laboratórios, tomando, assim como nas fases anteriores, as variantes de um dos parâmetros - e aqui, do parâmetro Dinâmica - para organizá-la. Com os Padrões Cristal elencados anteriormente, voltei a utilizar o registro videográfico, agora, para já fazer as primeiras experimentações de filmagem, decidindo os frames, enquadramentos e movimentos de vídeo, esboçando o storyboard. Também foi o momento de elencar as referências visuais que, com elas, comecei a construir a identidade visual da obra.

AH, MEU AMIGO, NEM NO OVO O PINTO ESTÁ INTACTO¹⁸

Minha primeira experiência com iluminação foi na disciplina de Tópicos Especiais em Iluminação Cênica. Nunca havia percebido, me preocupado, questionado a iluminação e sua implicação dentro de uma obra cênica. Foi somente, a partir de um exercício proposto por Liege, que fui assistir um espetáculo olhando para os refletores para tentar desenhar o mapa de iluminação do espetáculo. Um mundo se abriu: fui conhecer elementos que nunca tinha parado para prestar atenção. E ao longo da disciplina, de várias formas fui sendo convencido da importância da iluminação.

Logo, comecei a não achar tão estranho, pois comecei a fazer paralelos das questões e possibilidades da iluminação com o trabalho de designer gráfico que faço. Fui percebendo, por exemplo, como as cores podem sugerir sentidos. As pesquisas mais recentes em colorimetria, superando a visão que se tinha até então de que as cores por si só sugerem sentidos isoladamente, indicam que as cores têm sentido dentro de uma composição. Uma cor por si só não significa nada e geralmente as cores nunca estão sozinhas, a não ser que o trabalho seja monocromático. As cores podem mudar de sentido de acordo com as cores que estejam próximas a ela, pois é a composição de elementos que produz sentidos e não estes isoladamente.

Essa questão contribui com a ideia que veio trazendo ao longo dessa pesquisa de que, de modo correlato, o movimento, por si só, também não significa nada. Para significar precisa estar dentro de um contexto. Então, acredito que o trabalho de iluminação, em consonância com

¹⁸ ROSA, J. Guimarães. O Espelho. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001. P. 118.

Trotta (2010), compõe junto o discurso da dança. Sempre vai ter iluminação quando tiver dança pois a dança é um discurso sincrético que também é apreciado pela visão e para enxergarmos precisamos de luz.

Sendo a luz constituinte do discurso da dança, penso que os intérpretes/criadores deveriam se ater a pensá-la com mais empenho. Não existe luz neutra - assim como cenário e figurino. Mesmo que se dance sob a luz do sol, esse elemento estará compondo junto o discurso dançante que acontece. Então, esta se tornou uma camada a mais para se pensar no processo de criação que aqui se apresenta.

Durante o curso, não pude experimentar com muita frequência iluminação cênica. Mas nas disciplinas de montagem (Prática de Roteirização e Montagem Coreográfica / Prática de Interpretação e Técnica da Dança / Prática de Interpretação Coreográfica) que cursei com a prof^a Mariana Trotta desenvolvemos um trabalho em que a iluminação era protagonista, porém sem refletores e nós alunos/intérpretes-criadores produzimos ao longo do espetáculo nossa própria luz com lanternas de LED, luminária eletrônicas, pisca-pisca e outros objetos luminescentes. O que exigiu uma longa pesquisa de materiais e de efeitos estéticos que produziam. Essa experiência me expandiu as possibilidades de pensamento quanto ao uso da iluminação em um espetáculo. Tradicionalmente se pensa na iluminação de um espetáculo com refletores, mas depois dessa vivência comecei a refletir que a pesquisa em dança também pode passar por uma fase de pesquisa de iluminação e não apenas colocá-la no último dia de ensaio sem pesquisa e sem a participação dos intérpretes quanto ao seu uso, como sabemos que muitas vezes acontece.

Outro trabalho próximo da iluminação que conseguia fazer era com vídeo onde, através da edição, conseguia manipular e pensar este elemento. Com minha experiência de designer gráfico, tive bastante interesse na manipulação da luz, das cores e efeitos estéticos produzidos que conseguia chegar nos trabalhos em vídeo que criei durante o curso, nas disciplinas de videodança e depois, durante a pandemia de COVID-19, nas disciplinas em geral, onde foi quase que uma constante a produção de vídeos nas apresentações de trabalho no final de período.

Nessa nova fase de laboratórios, como voltei a utilizar a câmera para experienciar as sequências de Padrões Cristal, esboçando um storyboard, entendi que essa obra deveria ser apresentada em formato de vídeo. Como estávamos no segundo ano de pandemia, 2021, durante essa fase, não via possibilidade de apresentá-lo presencialmente e também já estava com bastante material videográfico que motivou meu interesse em manter a pesquisa no caminho já iniciado. Deste modo, comecei a incluir no storyboard imagens que comecei a associar

intuitivamente com a identidade visual que eu queria ou achava que combinaria com esta obra em produção.

Agrupei esse material em cinco grupos com 10 Padrões Cristal cada, improvisando pelas sequências e posturas elencadas. Assim, tinha cinco blocos independentes com começo, meio e fim individuais. Comecei a tratá-los como cenas e assim, fui compondo um storyboard para cada. Durante essas experimentações, realoquei os Padrões Cristal, encadeando as cenas junto com as imagens e referências visuais que fui trazendo, que sugerissem o tom, as cores, os frames e enquadramentos.

Pensando no roteiro que fizesse a conexão entre uma cena e outra, achei que a ordem que dispus as sequências se tornava gradativamente mais intimistas e misteriosas, herméticas, com movimentos mais inusuais. No primeiro bloco tem-se muitos movimentos na base de pés e vindos do balé; no segundo, muitos movimentos de dança moderna; e no terceiro, os movimentos são em base baixa, difíceis de identificar sua procedência; até que no quarto e quinto, os movimentos oscilam entre as bases, sendo os mais atípicos para mim.

Associei essa progressão com uma aula da prof^a. Letícia Teixeira sobre a pele em que ela nos conduzia a retirar as peças de roupa do nosso corpo pelo movimento, sem o uso das mãos, deslizando o tecido pela pele até removê-las. Pensei, então, em começar com uma roupa comum, do meu dia-a-dia e que terminando a cena, tiraria uma peça de roupa para começar a cena seguinte e este seria o marco entre uma cena e outra como se a cada vez que revelasse mais pele, mais intimista a pesquisa ficaria. Com isso, esquematizei o seguinte roteiro, com as cenas separadas em blocos, os Padrões Cristal elencados em cada uma delas e as escolhas de figurino que planejei.

Tabela 7: A construção do roteiro em blocos de cenas.

1º BLOCO:		
Nº	Sequência	Figurino
1	1.1.7 Base de pés - base de joelhos	1. SEM TÊNIS
2	1.1.8 Base de pés	//
3	1.3.6 Cócoras - base de pés	//
4	1.5.4 Base de pés - Base de mãos e pés	//
5	2.1.1 Qualquer base	//

6	2.4.1 Qualquer base	//
7	3.8.1 Base de pés	//
2º BLOCO:		
Nº	Sequência	Figurino
8	3.8.2 Base de pés	2. SEM CAMISA
9	3.9.1 Base de pés	//
10	3.4.1 Base sentada	//
11	3.7.1 Base sentada	//
3º BLOCO:		
Nº	Sequência	Figurino
12	1.1.4 Base de joelhos - base de pés	3. SEM BERMUDA
13	1.1.5 Base sentada - decúbito dorsal	//
14	1.1.6 Decúbito dorsal - Base de pés	//
15	1.2.4 Cócoras - Base de pés	//
16	1.3.3 Base de joelhos - base de pés	//
17	1.3.5 Base de mãos e joelhos - base sentada	//
18	1.4.1 Base invertida	//
19	1.4.2 base sentada	//
20	1.6.1 Base sentada - base de mãos e pés	//
21	2.1.4 Base sentada	//

22	2.3.2 Base de mãos e pés	//
23	2.8.1 Base sentada	//
24	3.6.1 Base sentada - base de pés	//
25	3.10.1 Base de 4 apoios	//
4º BLOCO:		
Nº	Sequência	Figurino
26	1.1.1 Decúbito lateral - decúbito dorsal	//
27	1.1.2 Decúbito dorsal - base sentada	//
28	1.1.3 Decúbito dorsal - base de joelhos e mãos	//
29	1.2.1 Decúbito dorsal	//
30	1.2.2 Decúbito dorsal - ventral	//
31	1.2.3 Decúbito ventral - base sentada	//
32	1.3.1 Decúbito dorsal	//
33	1.3.2 Decúbito dorsal - base sentada	//
34	1.3.4 Decúbito ventral - base sentada	//
35	1.5.1 Decúbito ventral - dorsal	//
36	1.5.2 Decúbito dorsal - base sentada	//
37	1.5.3 Decúbito ventral - lateral	//

38	1.7.1 Decúbito dorsal	//
39	2.1.2 Bases deitada	//
40	3.3.1 Base deitada	//
41	3.5.1 Base deitada	//
5º BLOCO:		
Nº	Sequência	Figurino
42	1.4.3 Base deitada - base de pés	//
43	2.1.3 Decúbito dorsal - base de mãos e pés	//
44	2.2.1 Decúbito dorsal - base de pés	//
45	2.3.1 Base deitada - base de pés	//
46	2.5.1 Várias bases	//
47	2.6.1 Base deitada - kakasana	//
48	2.7.1 Base deitada - base de joelhos	//
49	3.1.1 Base deitada - base de pés	//
50	3.2.1 Postura de ombro e joelho - base de pés	//

Fonte: O autor, 2021.

**PRA MEU GOSTO O MOVIMENTO NÃO PRECISA SIGNIFICAR - É SÓ
ENTOAR¹⁹**

*"É triste explicar um poema. É inútil também.
Um poema não se explica. É como um soco.
E, se for perfeito, te alimenta para toda a
vida."²⁰*

(Hilda Hilst)

Gosto muito do que escreve Antônio Jardim em “Os Caminhos da Prescrição²¹” quando fala da impossibilidade de predeterminação de um sentido, uma afecção, uma percepção antes que a possibilidade deles se efetivem aconteça. Vivemos de modo incorrigível tentando prescrever, predeterminar, o futuro, ignorando que certas coisas não podem ser prescritas, por mais que as variáveis indiquem que certo evento pode se repetir. Viciados num cientificismo, achamos que o método científico pode dar conta da análise de todo e qualquer fenômeno. E se algo foge à submissão dessas análises o problema está no fenômeno/objeto analisado e nunca na fragilidade do “salvador” método científico. Com isso quero dizer que queremos analisar tudo com ciência, até as coisas que não são cabíveis de serem analisadas cientificamente como a percepção, o sentido, a afecção. Fico pensando em conversas com minhas amigas no Ensino Médio em que elas ficavam tentando predeterminar o tipo de cara que se atrairiam através de aspectos de sua aparência - o tal do “meu tipo” de homem ideal. Por exemplo, uma dizia “gosto de caras altos, fortes, loiros e de olhos azuis”. Mas não é assim que funciona a atração. Poderia acontecer de aparecer um cara baixo, moreno, de olhos castanhos e ela se sentir atraída ao passo que poderia acontecer de aparecer um cara com todas as características que ela prescreveu, mas ela não sentir nenhum tipo de atração. A atração - que é uma afecção - acontece sempre no presente, no aqui-agora, sem qualquer possibilidade de predeterminação de como se dará. O que vale é o “conjunto da obra” e nossa inclinação no momento em que somos acometidos por certo evento.

Encontro paralelo dessa questão com o que acontece na relação cena-plateia. De modo muito parecido, estamos sempre querendo predeterminar o que os espectadores irão sentir,

¹⁹ A partir do original “Pra meu gosto a palavra não precisa significar - é só entoar.” (BARROS, 2013, p. 9).

²⁰ HILST, Hilda. Foi Atingido? In: _____. **132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. P. 77.

²¹ JARDIM, Antônio. Os caminhos da prescrição. In: _____. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005. Pp. 90-122.

como se isso fosse possível e até nos viciamos em ideias clássicas de estética que possuem certos tratados, sistemas e abordagens para construção e leitura de sentidos. Por exemplo, quando se postula que a linha diagonal trás-esquerda para frente-direita é a principal dentro do palco italiano ou quando se pressupõe que a cor vermelha, por si só, significa paixão e sentimentos exaltados. Essas regras da estética estão cheias desse “cientificismo” supracitado. É a arte tentando ser ciência para ser aceita na academia, que só privilegia o método científico. E nós humanos nos tornamos viciados nessas maneiras de prescrever, dominar ou domesticar a tudo e todos. Fórmulas são criadas, variáveis estipuladas para prescrever uma chuva, mas se a natureza bater o pé e disser "hoje eu não vou chover!", não há previsão meteorológica que controle o devir natureza.

Nossa *van ciência* não dá conta do que é imprescritível, assim como a estética ajuizadora não dá conta da afecção do espectador. Há uma violência em querer predeterminar o que o espectador sentirá ao entrar em contato com a obra. É preciso entender que o espectador não é um sujeito passivo que recebe do sujeito ativo - o intérprete/criador - ideias canalizadas através de uma obra. “A relação cena-plateia reflete relações de poder. Aliás, não reflete, inventa, constrói, conspira, produz estas relações.” (ROCHA, 2016, p. 38) Se o sentido é construído junto, os criadores de dança nada podem fazer sozinhos. É preciso se desfazer da vaidade de achar que se faz obra de arte sozinho. Fazemo-na junto com o espectador. Thereza Rocha chama isso de “interrogar criticamente as políticas de encenação da dança.” (*ibid.*, p. 43) Isto é, repensar a passividade do sujeito-espectador para uma atividade de um sujeito-co-compositor. As “suas expectativas, seu lugar, seu papel no regime da apresentação” (*ibid.*, *idem.*) afetam a construção do sentido na obra de arte. E proponho pensar sentido como sugere Rocha:

Pensar o sentido menos como direção e mais, bem mais, ou antes, como aquilo que foi sentido. Pensar então um sentido que cresce para trás, modificando o que veio antes. É o passado que está em questão e em modificação aqui. Ruminando o que veio antes. (*ibid.*, p. 111)

Com isso os criadores de dança podem se livrar do fardo que é ter que canalizar, através de uma obra, uma mensagem para ser decodificada pelos espectadores. Para que decodificar? Para que passar mensagem através de códigos? Se se quer dizer algo não é mais fácil dizê-lo? Isso me faz pensar no que Hilda Hilst escreve na epígrafe deste texto: é inútil explicar um poema! Assim como é inútil explicar uma obra de arte. Perguntas como "o que o autor quis dizer?" não fazem o menor sentido. O autor não quis dizer nada. Se quisesse teria dito. O que o impede? Quando se pinta um quadro não se pinta querendo dizer alguma coisa. Pinta-se

porque não há outra forma de expressar o que se quer que não seja pela pintura. Sei, porque sinto o mesmo em relação a dançar. Danço não para querer dizer algo, mas porque o que quero expressar é impossível expressar de outro modo. Portanto, nenhum apetite fiscal será admitido. Afinal...

A gente não consegue deixar o silêncio em paz, na verdade, a gente não consegue deixar o outro em paz. Fica lá sentado(a) escaneando o corpo do outro o tempo todo, à procura de sinais. Fica todo o tempo atribuindo predicado ao corpo, à situação, ao silêncio. Fica lá fiscalizando e cobrando que o corpo faça sentido. É como se o corpo fosse antes, desde sempre, um culpado, só inocentado ao confessar-se. O olhar participa então como técnica disciplinar de controle do corpo. É neste sentido que gosto de dizer que o olhar é um exterminador de futuro... E ele se agrava muito quando levamos em conta um corpo dançante em uma situação cênica. (*ibid.*, p. 70)

Proponho pensar então num sentido co-criado entre espectadores e intérpretes-criadores. Assim, não preciso criar nenhum código para os espectadores decifrarem e estes não precisam assistir tendo preocupação de conseguir decodificar esse código. Sinta-se livre para apreciar, mas não de maneira passiva. Ativamente o espectador vai criar um sentido a partir dos elementos que elenquei para dançar comigo nessa coreografia. Afinal, nenhum deles é neutro como já enfatizei por vezes.

O movimento na dança-espetáculo ganha sentido na intensidade de elementos como a dinâmica e a luz. É nesses movimentos pontuados de intensidade que há os apelos sensoriais – visuais, auditivos, táteis, olfativos – que são diluídos na iluminação e na dinâmica e recortados nos figurinos, maquiagens, sons, ruídos. Assim, o movimento na dança acolhe a diluição e o contorno, a tonicidade e a atonicidade etc. O corpo do bailarino e do espectador vivenciam essa comunhão sensorial. (TROTТА, 2010, p. 68)

Que nessa comunhão sensorial o discurso dançante te leve a dançar provocando *cinestesia* com "c" e não apenas com "s" (sinestesia) . Isto acontece quando “a dança nos faz dançar. Quando assistimos a um bom espetáculo de dança, ele repercute em nosso corpo.” (*ibid.*, p. 49) *Cinestesia*, então é a estesia pelo movimento. Assim, enfatizamos que dança “não é algo a ser apreciado, mas para ser vivido. Como uma forma de militância.” (ALMEIDA, 2006, p. 191) Que o olhar participe, então, não como controlador mas como coautor. Assim, podemos entender que

A militância que a arte realiza é contra a moral, contra uma vida regida pela moral, contra um teatro regido pela moral. A moral, como instância normativa, é empobrecedora da vida. [...] Ele ataca a organização primária que ata o corpo à instância da norma, que domestica o corpo. (*ibid.*, *idem.*)

Que dançar, nesta pesquisa, seja o lugar de afirmar a diversidade de corpos, com seus *moveres e sentires*. Que o discurso dançante operado por este *soma* em performance prescindia de explicações de sentido. Que sentido seja o que o espectador sentiu e não explicações racionalistas. Que a apreciação estética produza o efeito de *cinestesia* e assim possamos juntos lutar contra uma estética judicativa e normativa. E mais importante: que criar dança não se limite a seguir formatações dadas de antemão ou a adequação à *moda* do momento, mas abertura para a criação de uma diversidade de fazeres - a tal da *faberdiversidade*.

Os Laboratórios de Dinâmica: As experiências desta terceira fase foram inspiradas no Parâmetro Dinâmica dos Fundamentos da Dança. Nos laboratórios, fiz vídeos transitando entre as cenas construídas (Tabela 7) e, assim, comecei a decidir enquadramentos de cena, ângulos de filmagem, referências visuais e etc. para a construção de um primeiro esboço do Storyboard. Essas pesquisas aconteceram na minha residência entre janeiro e maio de 2022.

Tabela 8: As experimentações do roteiro (Tabela 7) para a construção do Storyboard.

	Data	Cenas estudadas	Link para o Storyboard:
1	24/01/2022	Bloco 1 de cenas	https://docs.google.com/document/d/1Y6TPrNyczz2sAsL_Zc_U5wb3QhQoUWdJW1QUCC85C1Y/edit?usp=sharing
2	03/02/2022	//	//
3	16/03/2022	//	//
4	21/03/2022	Bloco 2 de cenas	//
5	22/03/2022	//	//
6	24/03/2022	//	//
7	30/03/2022	Bloco 3 de cenas	//
8	05/04/2022	//	//
9	11/04/2022	Bloco 4 de cenas	//
10	13/04/2022	//	//
11	02/05/2022	Bloco 5 de cenas	//
12	12/05/2022	//	//

Fonte: O autor, 2022

IV - O TEMPO:

Esta seção comporta os textos relacionados ao planejamento, execução e reflexão dos laboratórios da quarta e última fase desta pesquisa. No primeiro texto, exponho como planejei esta fase a partir dos meus estudos do parâmetro Tempo dos Fundamentos da Dança e utilizando o conceito de Fraseado Expressivo da Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff. Em paralelo, proponho uma atualização do conceito de soma/espço já apresentado para soma/*espaçotempo* a partir da compreensão do elemento temporal na espacialidade e assim, no corpo (*soma*).

Em seguida, faço a narrativa da aplicação dos laboratórios onde comecei a lidar com as aproximações entre variações rítmicas e variações dinâmicas. Também exponho o uso da música e de algumas sonoridades e como estas ajudam a despertar as forças anímicas do corpo contra a estratificação dos gestos que o cotidiano nos impõe. Ainda, comento sobre a “coreografia” que foi produzida no planejamento dos movimentos de câmera da videodança através da construção do *storyboard*.

E, ao final, faço algumas considerações sobre dança contemporânea. Pensando-a como uma dança engajada que se coloca contra a vocação moral e judicativa das redes frias do capitalismo, lanço minha esperança de que possamos fazer do ato dançante o lugar da afirmação da diversidade.

SOMA/ESPAÇOTEMPO

“[...] o verdadeiro artista é aquele que intensamente vivencia e preenche de sentido o caminho que leva de uma marcação a outra no fluir dos pulsos.”²²
(Marcelo Petraglia)

Acho que sempre pensei no tempo na dança como velocidade. E este, sempre sujeito ao andamento proposto pela música. Como se para existir dança, precisasse de música. Ao ingressar no curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, comecei a expandir essa ideia. Ao entrar em contato com o parâmetro Tempo e suas variantes - pulso, métrica, andamento, duração, ritmo, figuras rítmicas, compassos, polirritmia (MOTTA, 2006, p. 160-171), entendi que tempo na dança poderia ser pensado para além dessa ideia limitada de velocidade. Cursando a disciplina de Técnica E - Tempo/Ritmo, com a prof.^a Ms.^a Maria Alice Motta, lembro dela nos propor “viver” o caminho entre um pulso e outro e não apenas considerar fazer movimentos ou formas/poses em cima do pulso, ignorando-se - ou ficando parado e sem vida - até o surgimento de outro pulso, para daí, então, fazer um novo movimento. Petraglia (2006) defende o mesmo e chama isso de vivência do entre:

Chegamos, aqui, a um elemento fundamental para a arte musical: a vivência do “entre”. É na vida entre os marcos dos pulsos, como veremos adiante, na vida entre os tons, que o elemento propriamente artístico-musical se manifesta. (p. 5)

Entre um marco e outro a dança acontece e sobre esses pulsos também. Importa, antes, a duração do movimento e não sua velocidade. Duração enquanto apreciar o quanto dura, viver e habitar essa duração. Isto mudou a minha relação com o tempo na dança, pois, deste modo, a dança independe da música, podendo ou não fazer relações com ela. O movimento tem sua duração singular que pode coincidir ou não com a duração de uma música. Mas pode coincidir ou não com outras sonoridades também, inclusive o silêncio. Com isso passei a me ater a duração que o movimento pode ter - seu começo, meio e fim. E a duração que sua ligação com o movimento seguinte poderia ter.

²² In: PETRAGLIA, Marcelo. O Tempo na Música. Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.ouvirativo.com.br/textos/tempo.htm>. Acessado em: julho de 2022.

Além disso, depois de ter contato com o estudo do Fraseado Expressivo do Sistema Laban/Bartenieff (FERNANDES, 2006, pp. 154-155) entendi que o mesmo movimento poderia variar sua duração, começando lento, ficando impetuoso e terminando lentamente, por exemplo. Isso permite um trabalho composicional em dança mais apurado e detalhado que simplesmente trabalhar velocidade ou reproduzir corporalmente as variações rítmicas de determinada música.

Durante os trabalhos que vim criando ao longo da graduação, sempre tive dificuldades de trabalhar com o parâmetro Tempo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, pois estes, tomando referências nos estudos da Teoria Musical (MOTTA, 2006, p. 161) acabaram trazendo suas nomenclaturas e ideias que são distantes de mim, pelo meu pouco conhecimento em música. Prefiro trabalhar com os estudos do Sistema Laban/Bartenieff que apesar de não estarem organizados em uma das Categorias - a saber, Corpo, Expressividade, Forma e Espaço - podem ser encontrados, majoritariamente na categoria Expressividade/Esforço. Isso me ajudou a pensar na interação entre variações rítmicas (temporais) e variações dinâmicas (energéticas). Se estuda-se o tempo junto com a dinâmica - diferente dos Fundamentos da Dança, onde existe um parâmetro para cada um desses temas - a ideia de Fraseado Expressivo ajuda a pensar numa partitura de movimento que leva em conta ambas as variações.

O Fraseado Expressivo dá ênfase na Frase Expressiva (sequência de variações dos fatores expressivos e suas combinações) na distribuição da qualidade expressiva na frase de movimentos. Alguns exemplos de tipos de fraseados expressivos são: Impulsivo (começa intensa e diminui gradualmente); Impactante (apresenta aumento gradual na expressividade); Balanço (apresenta aumento e diminuição do grau de expressividade); Acentuado (série de acentos de expressividade); Constante (mantém o mesmo grau de expressividade); Vibrato (frase de movimento vibratório). (FERNANDES, 2006, pp. 156-158) Muito similares aos Modos de Execução dos Fundamentos da Dança, o que também ajudou a pensar na relação entre variações dinâmicas e variações rítmicas.

Com isso cheguei a uma atualização do conceito de corpo já apresentado (soma/espço). Se a ação corporal já supõe uma energia, uma dinâmica, uma atitude que difere o movimento corporal de um movimento mecânico, como propõe pensar Laban, o soma/corpo, além de supor uma energia constituinte, supõe um tempo. É na verdade um soma/espçotempo. O conceito de *espçotempo*, embora muito em voga atualmente, pode confundir num primeiro contato. É...

"um conceito primário, ao invés do espaço ou do tempo separadamente ou adicionados. O bloco do espçotempo pode ser fatiado em uma pilha de folhas curvas em um infinito número de maneiras diferentes. [...] Eventos em cada fatia são simultâneos mas observadores diferentes e em movimento, em cada uma delas, tem julgamentos diferentes" (BARROW apud. FERNANDES, p. 145)

É uma das sacadas de Albert Einstein que entendeu que o espaço não é tridimensional. Existe uma quarta camada que se alterada afeta a continuidade de uma linha espacial. O mesmo espaço num tempo diferente não é o mesmo espaço, já é outro. O tempo compõe então essa quarta dimensão espacial que não pode ser ignorada. Nosso corpo (que também é espaço) não é o mesmo de um ano, um mês, uma semana, um dia atrás. O tempo gera mudanças no *soma*. Portanto se quero me referir ao corpo inteiro (*soma*) no momento presente (*espaçotempo*) vou usar, nesta pesquisa o termo *soma/espaçotempo*. A pesquisa nas artes da cena há certo tempo já considera essa ideia de corpo. Isso não é nenhuma novidade, apenas a sua nomenclatura:

Laban desenvolveu um sistema geométrico de conexões entre espaços interno e externo (ou corpo e ambiente), energia e(m) espaço, a partir de 'movimentos elásticos' de manipulações topológicas. (MOORE, 2006) Esses movimentos desenham percursos (*Traceforms*) criando formas cristalinas e dinâmicas que expandem e contraem em diferentes vetores de atração e repulsão. Assim, as sequências circulares e dinâmicas das escalas espaciais de LMA são campos de *espaçotempo* distorcidos pela matéria (*ibid., idem.*)

Assim, Fernandes propõe, nas pesquisas mais atuais em artes cênicas, a partir do estudo do sistema Laban/Bartenieff, criar "trações elípticas, parabólicas, e hiperbólicas no *espaçotempo* quântico (*Traceforms*)". (*ibid., idem.*) O *soma* lidando com tempo e espaço ao mesmo tempo (ou seja, *espaçotempo*) através de variações dinâmicas e rítmicas.

Com isso, decidi planejar a última etapa de laboratórios dessa criação. Refletindo, entendi que para se realizar uma ação corporal (mental) é preciso executar na duração exata se não já não sugere uma ação, mas outra. Um soco (espaço direto, peso forte, tempo acelerado) precisa ser feito em determinada velocidade, se não vira um empurrão (espaço direto, peso forte, tempo desacelerado), por exemplo. Então, as ações corporais que elenquei, percebi ao longo do processo, já tinham uma duração, assim como já tinham uma energia e mudar isso seria mudar a "alma" daquela ação, como já dito em texto anterior.

O que fazer, então, nesses laboratórios de criação se o movimento já tem a sua própria duração/tempo? Decidi voltar a *laboratoriar* as sequências, agora, com o storyboard já criado, me atendo a temporalidade do movimento e variação rítmica constituinte pensando na variabilidade possível, nas nuances e oscilações, juntamente com a variação dinâmica (pois são correlatas) criando Fraseados Expressivos à minha maneira. Decidi retornar às cenas pensando nos tipos de fraseados que havia elencado e nas trajetórias elípticas, parabólicas e etc da energia que o movimento tendia a fazer. Também resolvi trazer músicas e sonoridades que pudessem ajudar no caráter dinâmico/rítmico da cena.

VARIAÇÕES RÍTMICAS = VARIAÇÕES DINÂMICAS

“A música é a língua materna de Deus. [...] Foi isso [...] que nem católicos nem protestantes entenderam: que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. [...] Na verdade, se não nos deixassem tocar os batusques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou mais grave ainda, percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e assim abrir-se iriam brechas no mundo inteiro.”²³

(Mia Couto)

Com esta noção de tempo expandida ao longo do curso, a relação com a música foi afetada. Não mais precisava dançar uma música. Poderia dançar o silêncio, poderia dançar os sons da natureza, poderia dançar qualquer sonoridade, qualquer estímulo auditivo - ou a ausência dele. Mas por que esta relação com a música é tão forte? Diversas obras em dança contemporânea exploraram as múltiplas possibilidades de relacionar gesto e música - seguindo, negando, se contrapondo, ignorando e etc. Pode-se dançar sem música. Vários coreógrafos já atestaram isso. Mas dançar com música é visceral. Pelo menos para mim. Assistir aos trabalhos de Pina Bausch e a sua exploração desse casamento de música e dança me fazem afirmar essa convicção. Eu quero dançar como Pina Bausch. Eu quero dançar com acompanhamento musical.

Penso, como Mia Couto sugere na epígrafe deste texto, que a música seja a língua materna de Deus. E ela fala diretamente com forças dinâmicas adormecidas nas profundezas da alma que, ao ouvi-la, se sentem convidadas a dançar, a se expressar, a se manifestar. Forças exusíacas, iansísticas, dionisíacas que tomam o corpo de torpor, fúria, variações de velocidade, descontrolo, desmedida, o sem controlo, o sem freio. Me remetem aos movimentos dos corpos nos terreiros que saem dos movimentos cotidianos que fazemos - contidos, controlados, conduzidos - ao entrar em contato com os sons dos tambores e experimentam o *frenesi* de executar movimentos extracotidianos. Ou também ao coro ditirâmico que, com música e

²³ COUTO, Mia. Deuses que dançam. In: _____. **Sombras da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. P. 51.

bebida, arrebatava ao público onde passava. Arrebatador, entusiasmar, frenesi são os termos que ajudam a entender as ações que a música leva o corpo e o conduz a variações dinâmicas. Na economia de gestos do cotidiano, onde exploramos a mínima capacidade variacional de atitudes e dinâmicas corporais possíveis, ao entrar em contato com a música, como nessas situações que evoquei, podemos explorar os limites de nossas variações dinâmicas, experimentando gestos atípicos e incomuns aos que fazemos no nosso dia-a-dia.

Pensando nestas estratificações que sofre o corpo - a pele, obviamente incluída - penso em dançar para sair dessa estratificação, dançar para ativar pulsões, dançar para entrar em contato com ritmos primitivos adormecidos e anestesiados, dançar contra esse anestesiamiento imposto pelo sistema que vivemos. Dançar para despertar.

Depois dessa fase de laboratórios, em que experienciei o movimento e seu fraseado expressivo construindo o storyboard em paralelo, também comecei a utilizar músicas que ajudassem no tom que queria para aquela cena coadunando com as escolhas de imagens que compõem a identidade visual de cada uma delas. Sonoridades em específico combinavam com algumas imagens num jogo sinestésico que fui vivendo nesses laboratórios. Assim, cada cena foi laboratorizada com diferentes sonoridades até que escolhi a que julguei mais apropriada, criando uma unidade. Essas sonoridades corroboraram com o despertar das forças anímicas contra a estratificação. Não que precisasse delas. Mas eu queria! Elas me ajudavam. Com isso, cada uma das cenas ganhou uma camada de sonoridade.

Também foi o momento que terminei de criar o storyboard que me acompanharia no dia da filmagem. Nele estão dispostos os elementos que evoquei para fazer essa dança: **a) o figurino:** decidi manter a roupa do cotidiano que retiraria aos poucos e por baixo revelaria a fita de Kinesio Tape nos dedos das mãos e dos pés e ao longo da coluna vertebral junto com um figurino de malha que concebi utilizando o mesmo material da camisa da aula de balé; **b) o cenário:** no campus da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, e a diversidade de texturas, materiais, seres e coisas que pudessem interferir e agregar a performance; **c) a iluminação:** que seria manipulada através da edição e assim, contribuir com mais uma camada de sentido a partir das referências visuais que associei com cada uma das cenas; **d) a sonoridade:** onde levantei algumas músicas que quis dançar e fiz uma mixagem entre elas construindo uma trilha sonora que contribuísse com variações rítmicas adicionando mais uma camada de sentido; e **e) as tomadas de câmera:** que não foram planejadas no começo desta pesquisa mas tiveram que ser incluídas e pensadas, já que, concordando com TROTTA (2010, p. 64) elas compõem uma camada de sentido na chamada videodança. Assim, a partir das experimentações que fiz com a câmera, fiz algumas escolhas de tomadas, de recorte e

enquadramento da câmera, os *travelings* e as tomadas de câmera parada - o que ocasionou uma outra criação: a criação de uma coreografia da câmera.

DANÇA É TUDO AQUILO QUE DISSEMOS QUE NÃO ERA²⁴

*“A vida é uma dança. Só que ela é uma dança cósmica. E queremos reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária.”*²⁵

(Ailton Krenak)

Há uma associação quase imediata entre dança e coreografia. No cotidiano dançar torna-se sinônimo de fazer uma coreografia. Mas é preciso, à luz da frase de Krenak, repensar a correspondência entre dança e coreografia. Dança não é sinônimo de coreografia. Essa é uma possibilidade de dançar. Existem outras. Os processos criativos em dança podem gerar outros produtos: performance, improvisações, intervenções e etc. E ainda, é preciso entender que outros formatos podem ser criados a partir dos próprios processos criativos que nos sugerem muitas vezes seu próprio método e forma de apresentação e, às vezes, ignoramos, querendo se utilizar das formas mais convencionais e já estabelecidas.

Muitas formas híbridas têm sido frequentes atualmente, como Perforgrafia (Ciane Fernandes), Vídeo-confinamento (Mariana Trotta), o próprio videodança e muitos outros. E ainda outras formas podem ser criadas. E o que dará abertura para que esses novos formatos surjam é flexibilidade e escuta que colocarmos em nosso processo de criação em dança. A dança não precisa produzir só coreografias. Podemos produzir formas-outras. É possível que um documentário surja de processos de criação em dança? Um livro? Um filme? Uma nova forma?

O corpo com sua enorme faceta plástica pode ser um grande disparador de devires, mas somos a todo tempo condicionados - por nós mesmos e pelos outros - a seguir a *moda* do momento, ao que está em voga de se fazer; por isso trago aqui uma problemática levantada por Almeida: "como intensificar a faceta plástica sem cair no modismo passageiro?". (2006, p. 181) Na dança contemporânea não é diferente e somos bombardeados por diversas abordagens e processos de criação, mas nem sempre esse “diverso” significa intensificação da vida. O capitalismo age de formas muito próximas às formas de resistência, “pois ambos os lados — o capitalismo e as formas de resistência ao capitalismo — agem em redes. As redes quentes atuam

²⁴ A partir do original “Amor é tudo que dissemos que não era” (BUKOWSKI, 2015).

²⁵ KRENAK, Ailton. **Radicalmente vivos**. O lugar, 2020. P. 68.

a favor da vida e resistem à homogeneização do socius; as redes frias são entendidas como o capitalismo integrado globalizado.” (PASSOS; BARROS *apud. ibid., idem.*) Assim, fica cada vez mais delicado perceber quando nossa forma de resistência já foi integrada à rede do capitalismo e nos tornamos a nova moda da dança contemporânea, a novidade do momento:

O exemplo da moda é facilmente entendido pelo plano da vestimenta e de outros objetos de consumo, porém quando falamos da padronização de gestos isto não é tão evidente. É fundamental, então, analisarmos como a plasticidade fria opera no corpo, como há práticas corporais de controle do corpo. As práticas judicativas, que indicam o caminho correto ou errôneo de uma gestologia, caem neste controle corporal. (*ibid.*, p. 182)

Como moda do momento, tal prática ou modo de fazer dança contemporânea acaba criando uma forma ajuízadora e moralizante que traz um discurso sobre os corpos e os gestos que são interessantes no momento - mas que logo irão mudar, pois este modismo é passageiro. Como, em nossos processos de criação em dança contemporânea, sairmos dessa lógica judicativa? Almeida diz que “devemos afirmar nosso território, nossa diferença, e não produzir nossa diferença a partir da negação ou da contraposição do outro. O diferir não se baseia na negação do que parece diferente, mas na afirmação da diferença.” (*ibid.*, p. 185) Isto é, precisamos parar de ver o outro, o diferente como defeito e entender que o diferenciar que está em jogo na dança contemporânea não é o diferenciar do outro, mas o diferenciar de si mesmo, o devir-outro-de-si. É investir na plasticidade corporal que temos

sem dele [o corpo] esperar um gesto específico a chegar. É uma tarefa muito difícil sair das modelizações que acabam de alguma forma por criar formas judicativas e moralizantes. Como abrir o corpo para a criação de novas coreografias, sem levar ao seu fechamento e ao mesmo tempo sem negar sua história? (*ibid.*, p. 186)

Mas acaba que, para lutar contra o capitalismo, o colocamos numa margem e nos situamos na margem oposta, tentando dar conta dele através dessa distinção do padrão que ele estabelece. Porém para fugirmos das redes em que ele opera não devemos nos situar numa margem e nem na outra, mas num lugar móvel e instável, que sempre muda e nunca se territorializa - talvez a terceira margem do rio (ROSA, 2001). Há que se pensar uma luta de trincheira frente às absolutizações do capitalismo nessa terceira margem, pois nela sempre escaparemos as cristalizações que o capitalismo visa efetivar. Assim, fazendo eco à voz de Almeida, buscaremos não simplesmente o diferente em contraposição ao outro (margem oposta colocada frente ao padrão), mas o diferir (margem móvel que não se situa em um extremo e nem no outro).

O outrar-se, e não um ser identificado com o outro. Assim, a aplicação de uma técnica não deve ser visada para a produção de um padrão de um corpo de um grupo, mesmo que minoritário, pois aí também espreita um corpo idealizado. As técnicas, as pragmáticas, os discursos devem ser disparadores de um processo de aberturas de caminhos, mas não indicar o caminho. O fluxo livre, comum na dança contemporânea, não deveria ser um objetivo, mas interessa-nos a diversidade de corpos que pode ser produzida na experimentação do fluxo livre. Devemos preparar o devir, mas jamais podemos guiá-lo. Logo, a técnica inicialmente não deve produzir um corpo, mas ativar sua abertura para diversas produções díspares. Como um poeta que subverte a própria língua aprendida e conhecida em sua poesia, o bailarino toma os gestos e habilidades doadas pelo alfabeto da técnica para falar em poemas gestuais diversos. (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 187)

Assim, que a cada dança, esburaquemos o que foi instituído como campo ou plano da dança, propondo novas possibilidades de dançar e de fazer dança, encarnando e vivendo a diversidade e afirmando-a como condição fundamental da vida no planeta. Diversidade em todos os níveis - diversidade gestual, de fazeres, de *sentires*, de *perceberes*, de *intuïres*, de *pensares*, de *agires*, de *vestires*, de *iluminares*, de *filmares*, de seres, de coisas... de *dançares*.

Os Laboratórios de Tempo: Nesta última fase de laboratórios utilizei como referência o Parâmetro Tempo dos Fundamentos da Dança. Com as filmagens que consegui fazer em lócus (Campus da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro) com os dois videomakers que convidei, comecei a escrita da sinopse e produzi a “coreografia” da edição destes materiais entrelaçando-os com os materiais que tinha dos laboratórios.

Tabela 9: As filmagens e a construção do roteiro final na última fase de laboratórios

	Datas	Imagens de:	Locação:	Construção e desenvolvimento de sinopse e roteiro de edição:
1	06/07/2022	Keki	Campus da UFRRJ	Páginas
2	28/07/2022	Keki	//	//
3	01/08/2022	CoStela	//	//

Fonte: O autor, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este foi um longo processo de pesquisa e criação - o Pré-Projeto de Pesquisa foi iniciado em 2019; a primeira e a segunda fase de laboratórios em 2021; e a terceira e a última neste ano, em 2022. Mas não foi contínuo: por conta da pandemia de COVID-19, que alterou drasticamente meus horários, impossibilitou a parceria que teria com uma amiga nesta pesquisa, desmanchou a possibilidade de apresentação presencial que planejava e várias outras interferências. Então, entre uma fase de laboratório e outra, pausas bruscas e longas foram feitas atrapalhando a continuidade da pesquisa.

Mesmo assim, tal processo intitulado “À pele olvidada, uma pesquisa somático-performativa” foi desenvolvido e com isso cheguei a uma obra de videodança e a este texto. No começo da pesquisa tinha uma questão com a pele e queria investigá-la com dança. Partindo de duas experiências presentes no meu diário de bordo que escrevi ao longo do curso, decidi - a partir da primeira - que experimentaria como a pressão na pele poderia estimular o esquema corporal e - a partir da segunda - em usar os espaços da pele mais esquecidos.

Em 2020, com a pandemia de COVID-19, dei uma pausa nos laboratórios que vinha desenvolvendo em duo e fiquei, certo tempo, sem voltar a pesquisar a pele para este trabalho. Depois dessa pausa, quando retomei os laboratórios, percebi que não eram apenas algumas partes da pele que estavam "esquecidas", mas todo o corpo. Com a falta de práticas corporais, principalmente somáticas, parecia que meu corpo tinha sofrido um anestesiamento, uma perda do tato, principalmente pela falta de contato com outras pessoas por causa do afastamento presencial adotado para contenção do vírus. Com isso, entendi que precisava me dar de presente práticas somático-performativas, reativando a conexão com a pele olvidada. Assim, elaborei a primeira fase de laboratórios com base, majoritariamente, nas aulas de corporeidade de Letícia Teixeira. Inspirado nelas e utilizando agentes de variação do parâmetro Movimento dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, filmei essas experiências e arqueei para um possível estudo posterior. No mesmo período, escrevi os três textos da primeira seção, onde, primeiro, narro sobre esse planejamento. Depois, falo da aplicação destes e da primeira questão com a composição da obra - o figurino - e questões paralelas que me ocorreram durante a graduação relacionadas a este tema que voltaram para serem refletidas. Ao final, faço uma reflexão sobre o processo de criação que estava empreendendo, levantando questões que eram importantes para mim para defender porque faço dança desse jeito e não de outro. Entrei em contato com a minha orientadora, Letícia, comunicando-lhe o progresso que consegui fazer.

Conversamos sobre os materiais - os vídeos e a escrita - e combinamos de dar continuidade ao projeto de pesquisa.

Em 2021, comecei a esquematizar a segunda fase de laboratórios. Observando a lógica organizacional surgida na primeira fase (1. o planejamento dos laboratórios, 2. a sua aplicação e 3. uma reflexão sobre a criação), decidi mantê-la nas etapas seguintes. Esbocei a nova etapa de laboratórios a partir dos parâmetros Espaço/Forma elencando Padrões Cristal que observei nos vídeos da primeira fase. Deste modo, acabei decidindo que o enfoque da Pesquisa Somático-Performativa que estava desenvolvendo seria no Princípio Temático Padrões Cristal, repadronização e descolonização. Também três textos foram produzidos em paralelo a esta fase de laboratórios em que, primeiro, escrevo sobre o planejamento dos laboratórios. Em seguida, faço considerações sobre cenografia onde questões ecológicas começaram a me acometer, imbricando vida e arte e me levando a questionar o que poderia fazer sobre o assunto com dança. Também, consegui rascunhar um roteiro para uma performance que ainda não sabia se seria presencial ou remota (por vídeo). Por fim, apresento de maneira mais formal a Abordagem Somático-Performativa para justificar o seu uso nesta investigação com sua forma de pesquisar anti-metodológica.

Um outro período de recesso foi necessário. Com a alta demanda de tarefas surgidas durante a pandemia, tive que parar por um tempo até conseguir ter disponibilidade de voltar a *laboratoriar*. Somente em 2022, pude construir a terceira fase de laboratórios. Organizei-a com base no parâmetro Dinâmica, mas a Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff também me influenciou nesta etapa da pesquisa. Escrevi outros três textos: sobre o planejamento; sobre a aplicação dos laboratórios e a feitura do storyboard, pois decidi por utilizar o formato do videodança para este trabalho - e, assim, dividi o roteiro em cinco blocos de cenas; e sobre a apreciação estética a partir de reflexões que me surgiram durante este período.

Outra pausa foi inevitável e depois de um recesso, ainda em 2022, decidi chamar reforço para me dar um gás necessário e, assim, finalizar a investigação: convidei Marcus Almeida para ser co-orientador e, deste modo, motivar a conclusão deste (longo) período. Planejei a última etapa de laboratórios com base no parâmetro Tempo mas utilizando conceitos da Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff como as ideias de Fraseado Expressivo. Assim, investiguei as correspondências entre variações dinâmicas e rítmicas dos blocos de cena, elencando elementos (cores, imagens, músicas) que dessem um tom para cada um deles. Por último, faço uma reflexão de como concebo a dança, com base em teóricos e artistas que me inspiraram a pensar deste modo.

Depois de todas estas etapas, finalizei o storyboard para servir de orientação para meu videomaker, que não pôde estar comigo nos laboratórios e, portanto, não conseguiu acompanhar o desenvolvimento da obra. Carlos, que também é formando em bacharelado em dança - para mim, era muito importante trabalhar com alguém da dança, já que esquematizei quase que uma "coreografia" para captar a performance - entendeu minhas diretrizes e contribui com outras quando mostrei-lhe os blocos de cena. Em paralelo, concebi e pedi que confeccionassem um figurino a partir das pesquisas que fiz. E também produzi uma mixagem com trechos de algumas músicas que utilizei nos laboratórios e decidi por manter na performance. Com este material, partimos para a filmagem no campus de Seropédica da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Foram horas de gravação para entrosarmos performance com movimentos de câmera e assim, acabamos não filmando tudo. Então, decidimos que este havia sido um ensaio e que faríamos o registro oficial em outra ocasião.

Na ocasião seguinte, também não conseguimos filmar todas as cenas e precisei chamar um reforço para ajudar na continuidade dessas filmagens. Assim, uma outra parceira, licencianda em Dança, Aline Oliveira, me ajudou a fazer as últimas gravações. Com esse material externo e os vídeos dos laboratórios, ensaiei uma nova "coreografia" na edição para a construção do videodança e assim cheguei ao presente vídeo.

FICHA TÉCNICA:

Link do vídeo (Youtube): <https://youtu.be/rXfnGwzZYv4>

Título da obra: À Pele Olvidada, Uma Pesquisa Somático-Performativa

Direção, criação, interpretação e roteiro: Marcos Henrique Souza

Orientação: Prof.^a Ms.^a Letícia P. Teixeira

Coorientação: Prof.^o Dr.^o Marcus Vinícius M. de Almeida

Banca examinadora: Prof.^a Dr.^a Mariana de R. Trotta e Prof.^a Dr.^a Claudia Regina Garcia Millás

Concepção de figurino: Marcos Henrique Souza

Criação de figurino: Dona Santana

Localização: Campus da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) - Seropédica, RJ e minha residência - Senador Camará, Rio de Janeiro, RJ.

Projeto gráfico e edição de vídeo: Marcos Henrique Souza

Filmagem e Fotografia: Carlos Assis (Keki) e Aline Oliveira (CoStela)

Edição e mixagem musical: Marcos Henrique Souza

Trilha sonora:

ELLA FITZGERALD; LOUIS ARMSTRONG. **Isn't This a Lovely Day?** Nova Iorque: Verve, 1956. (6'16).

UAKTI. **A Lenda.** Londres: Decca Records, 1992. (24'03).

SINOPSE

Como é estudar a pele com/pela dança? Em laboratórios divididos em quatro etapas, como são trabalhados os parâmetros do corpo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp ao longo das graduações em dança da UFRJ, estudei a pele em experiências de pressão a partir de uma vivência em uma aula de balé. A partir desses laboratórios, cinco temas sobre a pele surgiram como questões que foram separadas: a pele como camada, a pele como superfície, a pele como entre, a pele como invólucro e a pele como cérebro externado. Cada um destes temas inspirou a criação de um bloco de cenas que foram intituladas com seus respectivos temas. A pele como superfície emergiu da observação da própria pele em laboratórios fotográficos onde identificou-se marcas que a tornavam única. A pele como entre surgiu dos laboratórios onde buscou-se entrar em contato com as coisas e seres ao redor através do contato tátil. A pele como invólucro tem origem na experiência de pressão que o pesquisador teve ao colocar uma camisa de manga longa numa aula de balé e observar como a condução dos braços foi afetada pela sensação de contorno que a camisa deu. E a pele como cérebro externado desponta da observação de como o esquema corporal pode ser afetado pelas experiências que a pele sofre. Com isso, criou-se o videodança intitulado “À Pele Olvidada” que busca apresentar de forma artística as experiências e descobertas sobre/da pele neste processo de criação.

STORYBOARD

Cena 1: *camada*

Figurino: Camisa de manga longa preta, bermuda preta e roupa de baixo preta.

Locação: Quintal da minha casa.

Iluminação: Luz solar direta.

Sonoridade: Sons ambientes e “A Lenda” de Uakti.

Perspectiva(s):



Laboratórios de vídeo.

Fonte: O autor, 2022.

Argumento: A pele como camada surgiu a partir da vivência de uma aula de Letícia Teixeira com o tema da pele durante a disciplina de Laboratórios da Dança A em que nos conduzia a tirar as peças de roupa com os movimentos do corpo sem utilizar as mãos. Retomei essa vivência em um dos laboratórios e comecei a fazer associação dessa experiência com o pensamento das camadas que cobrem o corpo (as roupas e acessórios) e as camadas que cobrem essas camadas. A pele não é uma camada, mas três: epiderme, derme e hipoderme. Essas camadas cobrem outras camadas (os músculos, os ossos, os órgãos, etc). E essas outras camadas tem outras camadas. Os ossos, por exemplo, têm um membrana (periósteo) que cobrem seu corpo esponjoso que também recobre seu interior (a medula). Os músculos têm uma camada (epimísio) que recobrem um conjunto de fibras musculares que são recobertas por outras menores e assim, ubiquamente. Ou seja, o corpo, assim, pode ser pensado como uma série de camadas. E dentro de cada uma delas, ainda outras podem ser distinguidas. É quase que um dentro de um dentro, como uma Matriouska. Ou uma cebola: camadas sobre camadas. Com isso, construí a cena Camada em que apresento a retomada de uma coreografia de forma improvisacional, ao mesmo passo em que, pelo deslizar das camadas de tecido-roupa sobre o tecido-pele, busco mover/pensar relações entre as mesmas deslocando-as através de impulsos até remover as peças de roupa. Que sabedoria somática é preciso para remover peças de roupa do corpo sem usar as mãos? Que conhecimento pode ser construído a partir dessas experimentações em laboratórios de criação em dança? Como a dança pode se apropriar de uma vivência em sala de aula para transformá-la em performance?

Cena 2: *superfície*

Figurino: Nu.

Locação: Sala de estar da minha casa.

Iluminação: Luz natural.

Sonoridade: “Isn't This a Lovely Day?” de Ella Fitzgerald e Louis Armstrong.

Perspectiva(s):



Laboratórios fotográficos.

Fonte: O autor, 2022.

Argumento: A pele como superfície emergiu da observação mais próxima da pele em laboratórios de fotografia em que se deu ênfase às partes do corpo. Com essa observação, investiguei as minúcias e sutilezas da diferença entre essa superfície do corpo. Apesar de *una* (a pele) ela é diversa, com diferentes texturas (mais espessa em algumas regiões e mais finas em outras), padrões, marcas e cicatrizes. A pele é a superfície do corpo. A primeira camada tangível. Ela nos lembra o lugar da superfície como o lugar do primeiro contato, da primeira chegada, do encontro recente. Apesar de toda a crítica à superficialidade, há de se entender que ficar na superfície sempre, sem nunca se aprofundar, que é problemático e não a superfície em si. Nesta superfície se inscrevem marcas, cicatrizes, que a transformam efêmera ou eternamente. O termo vem do Latim *super* (superior, sobre) + *facies* (face), ou seja, face superior, camada mais externa. A camada que expressa sentido, que está em contato direto com o mundo. A superfície da pele é pensada como metáfora para expressar o lugar de inscrição, do registro, das marcas, da geografia e topologia do corpo. Deste modo, comecei a construir a segunda cena intitulada Superfície a partir destes laboratórios de observação. A cada laboratório comecei a fazer registros videográficos e fotográficos de partes da pele buscando dançar com ênfase localizada na pele dessa região. A pesquisa de movimentos tem ênfase no impulso necessário para fazer cada uma das partes dançarem. Na captação, optei por usar um enquadramento close-up para dar ênfase às partes da pele, sem movimentos de câmera com o equipamento posicionado à pino sobre mim, como se um holofote fosse posto na pele e ela se tornasse protagonista da sua dança. Que esforço é necessário para fazer uma parte apenas da pele dançar?

Que movimentos são necessários agenciar nas camadas mais internas (ossos, articulações, nervos e músculos) para fazer a camada mais externa e superficial (pele) dançar? Que danças a pele (que é *una* e múltipla - então, as peles) pode(m) fazer?

Cena 3: *entre*

Figurino: Bermuda preta casual, short de malha por baixo e tiras de Kinesio Tape sobre a coluna vertebral.

Cenário: Solo com folhas secas e outro solo gramado no Campus da UFRRJ.

Iluminação: luz direta do sol.

Sonoridade: Sons ambientes.

Perspectiva(s):



Laboratórios de vídeo.

Fonte: O autor, 2022.

Argumento: A pele como *entre* surge da exploração das formas no ambiente externo. Na primeira fase de laboratórios trabalhei de olhos fechados pois estive com o foco no movimento mais interno e isso me ajudava a concentrar-me nessa ligação com o movimento que surge pela sensibilidade despertada. Então, como passei por esse momento de solitude, na segunda fase de laboratórios, decidi abrir os olhos para começar a estabelecer relações com os seres e coisas ao meu redor. Assim, um pensamento sobre a pele como agente relacional começou a ser vivenciado. Foi nessa segunda fase de laboratórios que elenquei as frases de movimento e posturas que achei interessante. Com essas últimas - as formas - comecei a expressar a relação do corpo com o ambiente entendendo que o corpo também é espaço e o espaço também é corpo, pensando-os como soma/espaço em relação, entre um e outro. Dois mundos, o eu e o outro, se relacionam num primeiro momento pelas suas superfícies (lugar do primeiro contato), as peles se conhecem, trocam informações (de temperatura, textura). A cena mostra o corpo entrando, ficando e saindo das formas criando uma narrativa cinética com pausas. Nestas pausas, o movimento externo do corpo pode parecer cessado, mas isto só serve para dar ênfase ao

movimento mais interno (o fluxo de pensamentos e sensações) estabelecidos pelo contato com o outro. Também, ajustes corporais e micromovimentos são utilizados em busca desta relação com os seres e coisas no ambiente que performo. O que fica de registro da experiência para cada um dos seres envolvidos nesta relação? Como o contato com o outro pode me afetar? Como isso me modifica? E como a partir desta compreensão posso fazer dança? O que fica neste espaço entre? Entre vem do Latim *inter* (no meio de) e tem o sentido de lugar entre as coisas.

Cena 4: *invólucro*

Figurino: Bermuda preta, lenço preto na cabeça, ataduras no braço e na perna, joelheiras e esparadrapo.

Cenário: Sala de estar da minha casa.

Iluminação: Luz natural.

Sonoridade: “Isn't This a Lovely Day?” de Ella Fitzgerald e Louis Armstrong

Perspectiva(s):



Laboratórios de vídeos.

Fonte: O autor, 2021

Argumento: A pele como invólucro surge da exploração da experiência que narro no começo da escrita sobre a aula de balé e da sensação de contorno que a camisa de malha de manga longa me proporcionou e me ajudou na execução mais cuidadosa dos braços na referida aula. Deste modo, criei a primeira fase de laboratórios onde tentei repetir essa sensação de contorno em outras partes da pele utilizando ataduras, tecidos de malha, esparadrapo e fita de Kinesio Tape.

Assim, experienciei como essa sensação de invólucro afetava meus improvisos e arqueei os vídeos dessas experimentações. Retomando, percebi que sem os objetos as pesquisas perdiam sua energia, então, optei por mantê-los nas improvisações. A pesquisa de movimentos têm ênfase na sensação de envolvimento, de cobertura, de limite proporcionada por esses materiais e no impulso para mover também proporcionado por eles. A cena mostra um entrecruzado de momentos em que alterno o uso desses objetos nas partes do corpo retomando as experiências que tive na primeira fase de laboratórios. Questões que povoavam meu pensamento na criação desta cena foram: Como dançar a partir da sensação de contorno? Como um objeto externo auxilia na minha percepção de mim mesmo? Como preciso do outro para perceber e sentir meus limites?

Cena 5: cérebro externado

Figurino: Bermuda preta casual e tiras de Kinesio Tape na coluna vertebral.

Localização: Parede do quintal da minha casa.

Iluminação: Luz solar indireta.

Sonoridade: Sons ambientes.

Perspectiva(s):



Laboratórios de vídeo.

Fonte: O autor, 2021

Argumento: A pele como cérebro externado surge a partir do estudo do esquema corporal e sua afetação pelas vias da sensopercepção. A relação entre cérebro e pele vem sendo desenvolvida desde que estudos em embriologia constataram que a pele tem origem embrionária no mesmo tecido (ectoderma) que forma o cérebro e o sistema nervoso. Durante o desenvolvimento do embrião, essas partes se distinguem, mas ainda mantêm certa relação. Proponho pensar, então, na pele como um cérebro externo, um cérebro que está em relação

direta com o mundo. Será que a pele pensa? E se pensa, como o faz? Assim, voltei a uma das experiências da primeira fase de laboratórios em que dispus tiras de esparadrapo ao longo da minha coluna e percebi como minha percepção das costas ficou aflorada. Era como se tivessem mãos nas minhas costas e percebi como afetou a maneira com que me organizava corporalmente no espaço. Estudando a questão, encontrei um texto que falava sobre a quantidade menor de receptores do tato na região das costas e que materiais como a fita de Kinesio Tape ajudavam na organização corporal de pessoas com problemas com a postura. Mesmo princípio das cintas corretoras de postura que vem sendo usadas por trabalhadores braçais atualmente. Então, decidi colocar fitas de Kinesio Tape na coluna vertebral para pensar nesse diálogo entre cérebro externo (pele) e cérebro interno, pensando em como podem se afetar, afetar a disposição do corpo no espaço, afetar seu estado de presença e, conseqüentemente, sua maneira de dançar. A cena enquadra a minha coluna vertebral do cóccix ao atlas e os movimentos que sou levado a fazer a partir da sensação advinda do uso desse material (a fita de Kinesio). Deste modo, questiono: Como dançar a partir dessa sensação de estranheza? Como o corpo reage (dança) em situações de estranhamento da sensação do tato? Como os receptores de tato da pele podem afetar a minha dança?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado de. **A Selvagem Dança do Corpo**. Campinas, 2006. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

_____. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

ANASTASIOU, Léa; ALVES, Leonir. **Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula**. Joinville: UNIVILLE, 2005.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário da antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

_____. **Menino do Mato**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

BOTELLI, Mabel. *Sensopercepção*. In: **Expressão Corporal - Dança, uma proposta de contribuição à Educação Psicomotora Sobre a abordagem da Primer Escuela de Expresión Corporal-Danza (Argentina)**. Monografia (Pós-graduação, Especialização). UERJ, 1997. Atualizado em 2018.

BRAS, Luiz. **Muitas peles**. São Paulo: Terracota, 2012.

BUKOWSKI, Charles. **Amor é tudo que nós dissemos que não era**. Trad. Fernando Koproski. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

COUTO, Mia. **Sombras da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. **Esculturas Líquidas: A Pré-Expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa (Pós) Moderna**. Cadernos Cedes, ano XXI, n. 53. Campinas, abril/2001.

_____. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição - São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 2002.

HILST, Hilda. **132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

JAMMER, Max. **Concepts of space: the history of theories of space in physics**. New York: Dover publications, 1993.

JARDIM, Antônio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRENAK, Ailton. **Radicalmente vivos**. O lugar, 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, André Meyer Alves de. **A Poética da Deformação na Dança Contemporânea**. Rio de Janeiro: Monteiro Diniz, 2004.

_____. **Dança e Ciência: Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp**. Tese (Doutorado em Química Biológica) – Instituto de Bioquímica Médica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança – uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

OHMANN, Susanne. **O Limite da Pele: Realidade Somática ou Real Psíquico?** Tradução: Mirella Misi. VIII Congresso da ABRACE - Belo Horizonte - UFMG, 2014.

PETRAGLIA, Marcelo. **O Tempo na Música**. Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.ouvirativo.com.br/textos/tempo.htm>. Acessado em: julho de 2022.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres**. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

TEIXEIRA, Letícia. **A Corporeidade E A Análise Funcional Do Corpo No Movimento Dançado Em Diálogo Com Outras Práticas Corporais**. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V. 5, N.3. Pp. 581-595, set-dez de 2019.

TOZETTO, Vanessa. **Fundamentos da Dança e os Parâmetros do Corpo: princípios para o desenvolvimento da técnica**. Rio de Janeiro: UFRJ. Apostila.

TROTTA, Mariana de Rosa. **A dança-espetáculo: uma análise semiótica**. Niterói, 2010. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

FICHA DE AVALIAÇÃO DO TCC – EEFD/UFRJ

Formato do TCC: Monografia () ou Artigo ()

Aluna: Marcos Henrique Batista Souza

DRE: 116018559

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	Professor Orientador		Professor Convidado
	Aluno 1	Aluno 2	
1. Impressão geral: (1,5 pontos)	1,5		1,5
a) O trabalho contribui para a área, apresenta uma forma produtiva de conhecimento?			
b) Nota-se, no trabalho, a capacidade/elaboração crítica dos alunos?			
c) Os alunos se envolveram no processo de elaboração do trabalho? Demonstraram organização e independência intelectual?			
d) O trabalho está bem encadeado?	1,5		1,5
NOTA 1 =			
2. Formatação, organização, redação: (1,5 pontos)			
a) Os critérios básicos de formatação foram seguidos?			
b) A redação é clara e organizada, inclusive as citações?			
c) As referências são adequadas e atuais?	1,5		1,5
NOTA 2 =			
3. Conteúdo: (7 pontos)			
a) A Introdução apresenta claramente os elementos básicos?			
b) A Fundamentação Teórica é coerente, consistente e atual?			
c) Os procedimentos metodológicos são adequados e estão claramente descritos?			
d) Os dados são adequadamente apresentados e discutidos? (no caso de pesquisa teórico-empírica)			
e) A Conclusão é coerente com os objetivos?	7,0		7,0
NOTA 3 =			
Soma das notas (1 + 2 + 3) =	10,0		10,0
Nota Prof. R.C.C (Processo + Apresentação = Máx. 10)			
MÉDIA FINAL = (Nota Orientador X 2 + Nota Convidado + RCC / 4)	Aluno 1	Aluno 2	
Assinatura Prof. Orientador: <i>Marcos Henrique Batista Souza</i>			
Assinatura Prof. Convidado: <i>Mariane da Rose Netto Claudia Regina Gressler</i>			
Ass. Prof. RCC: <i>Marcos Henrique Batista Souza</i>	Data: 02 de agosto de 2022		

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**

O Trabalho de Conclusão do Curso: (**Á PELE OLVIDADA: UMA EXPERIÊNCIA SOMÁTICA-PERFORMATIVA**) elaborado por: (**MARCOS HENRIQUE BATISTA SOUZA**) e aprovado pelo professor responsável pelo R.C.C., professora orientador e professores convidados foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

BACHAREL EM DANÇA

PROFESSORES:



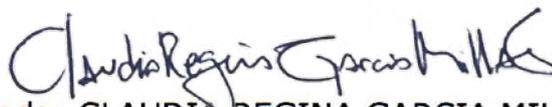
Orientadora: LETICIA PEREIRA TEIXEIRA



Coorientador: MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA



Convidada: MARIANA DE ROSA TROTTA



Convidada: CLAUDIA REGINA GARCIA MILLÁS

Responsável pelo R.C.C.:

Data:02/08/2022